

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**

**FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA**  
**Departamento de Historia del Arte III**  
**(Contemporáneo)**



**BUDISMO ZEN: REPERCUSIONES ESTÉTICAS EN  
ORIENTE Y OCCIDENTE**

**MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR**  
**PRESENTADA POR**

**Javier Villalba Fernández**

Bajo la dirección de la doctora  
Carmen García-Ormaechea y Quero

**Madrid, 2003**

**ISBN: 84-669-2002-1**





**JAVIER VILLALBA FERNÁNDEZ**

**BUDISMO ZEN: REPERCUSIONES ESTÉTICAS EN ORIENTE Y OCCIDENTE**

**VOLUMEN I**

**BUDISMO ZEN**

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**

**FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA**

**DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE III  
(CONTEMPORÁNEO)**

**TESIS DOCTORAL, 2003**

*A Aki,*

*y a todas aquellas personas que son capaces de adentrarse más allá  
de los límites de lo real y de poder contemplar cualquier situación sin  
prejuzgarla vanamente, sino meditando sobre ella con serenidad.*

## CONTENIDO DEL VOLUMEN I

<u>LISTA DE FIGURAS</u>	<u>XII</u>
<u>MEMORIA</u>	<u>XIII</u>
<u>AGRADECIMIENTOS</u>	<u>XLVIII</u>
<u>I- “DESFRAGMENTACIÓN” DE LO ZEN</u>	<u>1</u>
TRADICIÓN DEL BUDISMO DE MEDITACIÓN	2
ECLOSIÓN DEL ZEN EN EL MUNDO OCCIDENTAL	7
PRIMEROS CONTACTOS CON EL MUNDO OCCIDENTAL	9
FACTORES EN LA RECEPCIÓN DEL BUDISMO ZEN EN OCCIDENTE	10
INFLUENCIAS ZEN EN EL MUNDO SECULAR CONTEMPORÁNEO	31
BUDISMO ZEN: VÍA DE LIBERACIÓN	36
EXPANSIÓN DEL ZEN: ENSEÑANZA E INVESTIGACIÓN	41
APROXIMACIÓN AL ESTUDIO HISTÓRICO DEL ZEN	43
TEORÍAS SOBRE EL CARÁCTER DEL ZEN	45
AVANCES EN LA INVESTIGACIÓN	51
INVESTIGACIÓN SOBRE HISTORIA DEL ARTE	58
LENGUAJES COTIDIANOS : GESTO, PALABRA Y SILENCIO	62
GESTO Y PALABRA	63
VALOR DE LA PALABRA Y EL SILENCIO	69
LENGUAJES ESTÉTICOS	74
INTERPRETACIÓN DE LAS OBRAS DE ARTE	76
EXPRESIÓN ARTÍSTICA EN EL BUDISMO DE MEDITACIÓN	83
<u>II- RAÍCES INDIAS DEL BUDISMO DE MEDITACIÓN</u>	<u>89</u>
SIDDHÂRTA GAUTAMA: SU EXPERIENCIA DEL “DESPERTAR”	90
SOCIEDAD VÉDICA (SIGLOS XVI-IX A. C.)	93
RELIGIÓN EN EL PERIODO VÉDICO	96

El tema mitológico del <i>âtma-yajna</i>	98
SOCIEDAD BRAHMÁNICA (SIGLOS IX-V A. C.)	101
CREENCIAS EN LA SOCIEDAD BRAHMÁNICA	102
Identidad <i>âtman-Brahman</i>	105
Teoría búdica del <i>anâtman</i>	106
Movimiento de reforma de Buda Śâkyamuni	108
DOCTRINA DE BUDA	112
PREDICACIÓN DE BUDA ŚÂKYAMUNI	115
El camino hacia la liberación	117
REDACCIÓN DE LAS ESCRITURAS BUDISTAS	120
CUATRO NOBLES VERDADES	123
COMUNIDAD BUDISTA ( <i>SHANGA</i> )	125
EXPANSIÓN DEL BUDISMO EN ASIA	129
DIVISIÓN HISTÓRICA	133
DIVISIÓN GEOGRÁFICA	134
LOS DOS Y TRES VEHÍCULOS	136
Puntos de diferencia entre los “dos vehículos”	136
EL "SENDERO MEDIO" HACIA LA LIBERACIÓN	143
MÉTODO YÓGUICO	146
ESCUELA MÂDHYAMIKA	150
CONCEPCIÓN ZEN DE LA DOCTRINA DE BUDA	154
SÛTRA DEL BUDISMO MAHÂYÂNA	158
Prajñâ -pârâmitâ -hṛdaya-sûtra	160
Vajracchedikâ -prajñâpârâmitâ -sûtra	162
Vimalakîrti -nirdeśa-sûtra	163
Avatamsaka -sûtra	164
Lañkâvatâra -sûtra	166
<b><u>III- ORIGEN Y DESARROLLO DEL CH'AN EN CHINA</u></b>	<b>169</b>
EL PAÍS DEL CENTRO	170
TRADICIÓN CULTURAL CHINA	173

I CHING	177
TAOÍSMO FILOSÓFICO	181
POSTERIORES DESARROLLOS DOCTRINALES	192
OTROS DESARROLLOS DEL TAOÍSMO	196
INTRODUCCIÓN DEL BUDISMO EN CHINA	199
TRANSFORMACIONES E INTERACCIONES DOCTRINALES	201
Confucianismo -taoísmo	202
Taoísmo -budismo	207
TRAVESÍA DE <i>DHYÂNA</i> POR ASIA ORIENTAL	212
ENSEÑANZAS DE BODHIDHARMA	214
PRECURSORES DEL BUDISMO CH'AN	219
ESCUELAS DE BUDISMO CHINO	225
Escuelas del periodo T'ang (618-907)	226
Escuela de la Disciplina (Lü-tsung)	231
Escuela de la Tierra Pura (Chin-t'u-tsung)	232
Escuela de la Plataforma Celestial (T'ien-t'ai-tsung)	233
Escuela Hua-yen (Hua-yen-tsung)	234
Escuela de los Secretos (Mi-tsung)	234
Escuela Fa hsien (Fa-hsien-tsung)	235
Escuelas Ch'an (Ch'an-tsung)	235
RECEPCIÓN Y DESARROLLO DEL BUDISMO DE MEDITACIÓN EN COREA	241
Introducción del budismo en Corea	241
Budismo de Meditación en Corea	243
Corea: puente entre culturas	246
<b>IV- RECEPCIÓN Y ESPLENDOR DEL ZEN EN JAPÓN</b>	<b>247</b>
EL PAÍS DEL SOL NACIENTE	247
MARCO HISTÓRICO	254
PERIODOS JÔMON, YAYOI Y KOFUN	255
PERIODOS ASUKA, NARA Y HEIAN	259
ESPLENDOR ZEN: PERIODOS KAMAKURA, MUROMACHI Y MOMOYAMA	264

Ascensión de los bushi	265
Bakufu de Kamakura	269
Desarrollo del sistema feudal	272
Bakufu de Muromachi	274
PERIODO EDO	276
PERIODOS MEIJI, TAISHÔ, SHÔWA Y HEISEI	277
FACTOR PSICOLÓGICO	279
MARCO GENERAL	279
FACTORES LINGÜÍSTICOS	281
SHINTÔ PRIMIGENIO	283
SHINTÔ ESTATAL	286
INTRODUCCIÓN DEL BUDISMO EN JAPÓN	292
TRANSFORMACIONES E INTERACCIONES DOCTRINALES	293
Budismo -sintoísmo -taoísmo	294
El sentido ético y el culto de los <i>kami</i>	299
Budismo -confucianismo -sintoísmo	303
RECEPCIÓN DE <i>DHYÂNA</i> EN JAPÓN	308
ESCUELAS DE BUDISMO JAPONÉS	309
Escuelas del periodo Nara (645-794)	310
Escuela Hossô (Hossô-shû)	310
Escuela Kegon (Kegon-shû)	310
Escuelas del periodo Heian (794-1192)	311
Escuela Tendai (Tendai-shû)	311
Escuela Shingon (Shingon shû)	312
Escuelas del periodo Kamakura (1192-1336)	312
Escuela Jôdo (Jôdo-shû)	313
Escuela Jôdo-Shin (Jôdo-Shin-shû)	314
Escuela Ji (Ji-shû)	314
Escuela Nichiren (Nichiren -shû)	315
Escuelas Zen (Zen-shû)	315

<b>V- EL CAMINO HACIA LA LUZ</b>	<b>319</b>
<b>BUDISMO DE MEDITACIÓN EN CHINA</b>	<b>321</b>
BUDISMO CHINO EN EL PERIODO T'ANG	322
ORÍGENES DEL CH'AN EN CHINA (SS-VI-X)	324
Crónicas chinas de la transmisión de la luz	328
Bodhidharma y los primeros patriarcas chinos	334
Teorías sobre la transmisión del patriarcado	338
Práctica de la meditación en los primeros tiempos del Ch'an	342
Escuelas Ch'an del periodo T'ang (618-907)	346
Escuela del Norte	346
Escuela del Sur	349
Escuela Cabeza de Buey	353
Hui-nêng y el enigma del <i>Sûtra del estrado</i>	356
Zen de los patriarcas	369
Escuelas y corrientes	370
La línea generacional	372
Desarrollos posteriores del Ch'an	377
Las Cinco Casas y Siete Escuelas	377
ESPLENDOR DEL BUDISMO CH'AN (SIGLOS XI-XIII)	384
Las Cinco Montañas y los Diez Templos	386
Legado del budismo Ch'an	388
<b>CARÁCTER DEL BUDISMO EN JAPÓN</b>	<b>391</b>
ORÍGENES DEL BUDISMO DE MEDITACIÓN EN JAPÓN (SS. VIII-XII)	393
Transmisión del budismo de Meditación a Japón	394
Eisai y el inicio de la escuela Rinzai	395
Nônin y la escuela Daruma	398
Dôgen y la escuela Sôtô	399
FASES DE ESTABLECIMIENTO DEL ZEN EN JAPÓN (SS. XIII-XVI)	405
Sistema <i>gozan</i>	406
Templos <i>rinka</i>	409
Línea <i>ô-tô-kan</i>	410

DESARROLLOS DEL ZEN DURANTE EL PERIODO EDO (SS. XVII-XIX)	416
Escuelas del periodo Edo	417
Escuela Ôbaku	417
Escuela Fuke	423
El Gobierno Tokugawa y la escuela Fuke	425
Origen de la escuela Fuke	428
<i>Suizen</i> : el estilo de vida de los monjes <i>komusô</i>	430
Evolución de las escuelas Sôtô y Rinzai	432
ESCUELAS DEL MOVIMIENTO DE MEDITACIÓN	434
<b><u>VI- CARÁCTER Y VITALIDAD DEL BUDISMO DE MEDITACIÓN</u></b>	<b>437</b>
DOCTRINAS INFLUYENTES EN LA FORMACIÓN DEL ZEN	442
CONVERGENCIA ENTRE LAS DOCTRINAS BUDISTAS Y TAOÍSTAS	445
INFLUENCIA DE LAS DOCTRINAS NEOCONFUCIANISTAS	449
ESENCIA DEL BUDISMO DE MEDITACIÓN	454
NATURALEZA BÚDICA ORIGINAL	456
SIGNIFICADO DEL TÉRMINO <i>DHYÂNA</i> EN EL BUDISMO DE MEDITACIÓN	464
Carácter de la meditación Zen	465
INSTITUCIÓN MONÁSTICA EN CHINA Y JAPÓN	471
CÓDIGO MONÁSTICO DE PAI-CHANG	473
DIFUSIÓN DEL BUDISMO ZEN EN JAPÓN	475
PRÁCTICA DE LA MEDITACIÓN ZEN	485
SISTEMA <i>KÔAN</i>	493
Origen del sistema <i>kôan</i>	493
Etimología del término y desarrollo del ejercicio <i>kôan</i>	496
Clasificación de los <i>kôan</i>	500
PRÁCTICA DEL ZAZEN E ILUMINACIÓN	506
FASES EN LA OBTENCIÓN DEL SATORI	508
CARACTERÍSTICAS DE LA PRÁCTICA EN LAS ESCUELAS ZEN	512
INSTITUCIÓN MONÁSTICA ZEN EN LA ACTUALIDAD	520
PRÁCTICAS EN LOS TEMPLOS ZEN PRINCIPALES	521



MONASTERIOS Y ENTRENAMIENTO ZEN	527
BUDISMO DE MEDITACIÓN EN OCCIDENTE	534
CENTROS PARA LA PRÁCTICA EN OCCIDENTE	536
ADAPTACIÓN DEL BUDISMO DE MEDITACIÓN EN OCCIDENTE	538
Problemas de autoridad	539
Nuevos planteamientos en Occidente	550
Trasmisión del budismo de Meditación	556

## LISTA DE FIGURAS

1. Asia. ....	128
2. El budismo hacia el siglo VII d. C. ....	132
3. Expansión del budismo. ....	142
4. Los ocho trigramas del <i>pa-kua</i> y sus símbolos. ....	178
5. <i>Pa-kua</i> . ....	179
6. <i>T'ai ch'ih</i> circunvalado por el <i>pa kua</i> . ....	187
7. Japón. ....	253
8. Interacciones del budismo. ....	307
9. Desarrollo de las escuelas del budismo de Meditación. ....	320
10. Las Cinco Casas y Siete Escuelas Ch'an durante la dinastía Sung. ....	378
11. Relación de maestros Ch'an (siglos VI-X). ....	379
12. Transmisión del budismo Zen a Japón. ....	404
13. Principales monasterios y templos Zen en Japón. ....	415
14. La institución Zen en el Japón moderno (31-XII-1984). ....	519

## MEMORIA

La presente tesis doctoral se plantea como una introducción de carácter general a la historia del arte del movimiento budista de Meditación. Dicho movimiento, que es designado habitualmente con el término japonés “*zen*” (concentración o meditación) y se encuentra caracterizado por la práctica de un tipo especial de meditación, ha de ser comprendido como una de las ramas que se han desarrollado a partir del dilatado tronco del budismo. Del mismo modo, puede emplearse la comparación del budismo con un caudaloso río dentro del cual el movimiento de Meditación se manifiesta como una de las corrientes en que esta religión se desplegó a través de largos siglos de expansión por Asia Oriental.

La labor de investigación requerida para llevar a cabo este proyecto ha sido realizada con el propósito de avanzar una interpretación de las diferentes manifestaciones artísticas alumbradas al amparo de este movimiento religioso y cultural, que han sido y son reveladas en distintos territorios de Asia Oriental. Asimismo, a causa del enorme interés que despiertan en algunos artistas contemporáneos este tipo de manifestaciones expresivas y ante la creciente importancia que el propio movimiento budista de Meditación ha ido adquiriendo a nivel universal, se constatarán aquellas repercusiones que se dejan sentir en el terreno del arte desde fines del siglo XIX –las cuales se hacen evidentes muy especialmente a partir de la década de 1950– tanto en el ámbito occidental como en el oriental.

Aunque se trata de un “movimiento” o “corriente” multiforme, el budismo de Meditación puede ser considerado como un complejo unitario que se extendió ampliamente a partir del siglo VI d. C. por diversos territorios de Asia Oriental, principalmente China, Vietnam, Corea y Japón, país este último donde se encuentra firmemente arraigado en la actualidad. Este complejo del budismo de Meditación (en chino Ch’an, en vietnamita Thiê’n, en coreano Sŏn y, en japonés, Zen), al igual que cualquier otro tipo de fenómeno cultural, puede ser considerado desde muy diversos puntos de vista. Así, por ejemplo, pueden establecerse

parcelas como la historia, la economía, la política, la filosofía, el arte, etc., y pueden hacerse aún subdivisiones más específicas dentro de estas diferentes disciplinas. En el caso de la historia, ésta se presenta surcada por muchas ramas, entre otras, la historia política, económica, social, del pensamiento y del arte. Por lo que se refiere a la tesis doctoral que aquí se presenta, se atenderá principalmente al carácter histórico-artístico dentro del contexto del budismo de Meditación. No obstante, para realizar un trabajo de investigación de estas características con la debida propiedad, también se hace preceptiva la introducción de ciertos elementos de la historia del pensamiento, así como de todas y cada una de las categorías históricas establecidas, por ser la comprensión de estos elementos lo que permitirá la apreciación de una serie de factores que manifiestan un papel de esencial importancia en la estética de la corriente de Meditación del budismo.

La historia del arte, como disciplina académica, viene claramente definida por los términos de su enunciado. No obstante, los conceptos “historia” y “arte” se encuentran sometidos a una serie de definiciones formales, todas las cuales son relativas al depender de distintas teorías o criterios ideológicos que surgen desde enfoques socio-culturales muy diversos. Tratando de definir lo que supone la unión de los términos “historia” y “arte” por lo que respecta al trabajo de investigación que aquí se presenta, se podría precisar que se trata de establecer un sistema de conocimiento ordenado de diferentes factores de orden cultural que pueda permitir reconocer los valores que las diferentes formas artísticas surgidas bajo la influencia de la corriente de Meditación han ido adquiriendo a lo largo de su evolución. Según esta visión de la historia del arte como ciencia con carácter interdisciplinario aplicada al contexto cultural del budismo de Meditación, la cual hace posible percibirla en su mayor amplitud, esta materia no debe limitarse exclusivamente a la descripción y documentación de obras, sino que además se ha de tratar de apreciar y explicar el origen de éstas dentro de un contexto histórico –y por tanto relativo, al tratarse de un complejo cultural que incluye unos antecedentes y una sucesión posterior– que es necesario conocer para

proceder a la interpretación del significado del propio sistema del Zen y de las manifestaciones artísticas derivadas de su influencia.

Para abordar las complejidades relacionadas con el arte surgido bajo la influencia del budismo Zen, resulta conveniente considerar, en primer lugar, que este complejo de actitudes y formas que son expresión de la “actividad *zen*” (*zenki*) ha llegado a ser preeminente como el budismo de Meditación desarrollado en su forma más pura en lo que es denominado “Zen patriarcal” o “Zen de los patriarcas”, cuyas expresiones artísticas serán el objeto de estudio fundamental en esta tesis. Según relatan las crónicas de las distintas escuelas tradicionales del budismo de Meditación, este tipo de budismo ha sido perpetuado a través de los tiempos mediante una transmisión “sin palabras” de maestro a discípulo, y sus raíces se encuentran en la experiencia de la “iluminación” que obtuvo el príncipe indio Siddhârta Gautama hacia el siglo VI a. C. Aparte de esta perspectiva creada dentro del movimiento budista de Meditación, –que será mostrada en el presente estudio con el fin de comprobar el entendimiento que ha sido transmitido y adoptado por numerosas personas–, lo que se considera como “práctica” o “actividad *zen*” es un conjunto de técnicas de concentración que permiten realizar en esta vida la experiencia de la iluminación búdica.

El alcance de dicha iluminación búdica produjo una fusión de teorías que dio lugar a un complejo unitario de formas culturales surgido muy posteriormente en China hacia el siglo VI d. C., el budismo Ch’an, que floreció desde los primeros tiempos del siglo VII hasta principios del siglo XV. Durante este tiempo, el Ch’an fue trasplantado tanto a Corea como a Japón, país este último donde logró adquirir un gran auge desde su introducción a gran escala en el siglo XIII, exhibiendo su mayor esplendor a través de los periodos Kamakura, Muromachi, Momoyama y principios de Edo (durante los siglos XIV, XV, XVI y principios del XVII). Y aunque a continuación llegaría a entrar en una fase de pronunciado decaimiento, este movimiento ha sabido conservarse firme e influyente hasta la actualidad; e incluso puede asegurarse que la revelación del potencial *zen* se en-

cuentra aún muy lejos de su culminación, así como sus repercusiones estéticas, las cuales son incalculables.

El sistema del budismo de Meditación hunde de este modo sus raíces en India, siendo la experiencia de la iluminación de Buda y la transmisión de su enseñanza “de mente a mente” los elementos que definen el fundamento de esta doctrina y, al mismo tiempo, constituyen su elemento trascendente básico. No obstante, aunque es preciso tener muy presentes sus raíces indias, en realidad no fue hasta el siglo VI d. C. –transcurridos unos doce siglos después de la iluminación de Buda en India– cuando se produjo el nacimiento de un movimiento que integraba varias escuelas de budismo “meditativo” en China, desde donde se expandió hasta introducirse finalmente en Japón tras un largo viaje por Asia Oriental, si bien ahora se pueden encontrar muy pocos rastros tanto en India como en otros países en que floreciera una vez, como China, Corea o Vietnam.

Este fenómeno cultural comprende, pues, amplios territorios y se extiende largamente en el tiempo; y por ello resulta realmente arduo abordar el estudio de sus repercusiones estéticas de una manera general que considere sus antecedentes filosóficos, religiosos e históricos y muestre sus evidentes posibilidades de expansión en el terreno del arte, surgidas ante la creciente consideración concedida a este fenómeno a lo largo del siglo XX. Sin embargo, al ser necesario reconocer las bases que sustentan esta doctrina para proceder a interpretar las claves estéticas que se revelan a través de distintas formas de expresión, en lugar de introducir directamente las distintas manifestaciones artísticas surgidas bajo la influencia de la corriente budista de Meditación, se ha considerado indispensable considerar aquí aquellos antecedentes que mostrarán ser eficaces a la hora de obtener una visión general de los logros artísticos de este movimiento en sus distintas fases de desarrollo, y que serán asimismo los que permitan vislumbrar de un modo coherente sus ulteriores repercusiones en el arte contemporáneo.

Mediante la observación de algunas de las formas de expresión que han sido concebidas a partir de las bases doctrinales y los ideales de las escuelas per-

tenecientes al movimiento budista de Meditación, podrá percibirse que las muy variadas realizaciones artísticas que surgen en este contexto presentan una serie de rasgos o características estéticas relacionadas, derivadas de aquella peculiar manera de ver y sentir la vida que es propia de los seguidores de esta corriente de budismo. Sin embargo, y a pesar de la existencia de estos rasgos comunes, ciertamente existen una serie de estilos diferenciados que varían según las condiciones de los distintos artistas, épocas y territorios en que las diferentes obras han sido producidas, por lo que será sólo tras realizar un análisis sobre dichas condiciones cuando se comience a estar en disposición de poder apreciar en su justa magnitud la expresión individual de cada obra en particular.

De este modo, con la intención de proyectar una interpretación apropiada sobre el conjunto de artes que aparecen integradas en este contexto, en la primera parte de esta obra se presenta un estudio sobre la historia de la corriente budista de Meditación. En esta primera parte, al tiempo que se indaga sobre algunos de los sistemas de pensamiento más importantes desarrollados en Asia, se examinan algunos importantes factores culturales que influyeron decisivamente en el devenir histórico de este movimiento. Con ello quedarán explicados ciertos rasgos que resultan fundamentales para el entendimiento de la forma de expresión artística originaria del “Lejano Oriente”, conocida con el nombre de “estética *zen*”, lo que será el tema de análisis en la segunda parte.

§§§§§§§§

El budismo de Meditación, cuyos orígenes se remontan según la propia tradición de este movimiento a esa especial transmisión de la “iluminación” que fue alcanzada por Buda, se difundió por los países de Asia Oriental y se constituyó en la mayor fuerza espiritual en aquellos territorios donde principalmente arraigó (China y Japón), dejando su impronta en todos los ámbitos de la vida, tanto personal como social. En tiempos recientes también ha echado raíces en las sociedades occidentales, fascinando especialmente a las jóvenes generaciones, además de ser sus manifestaciones artísticas muy apreciadas y evaluadas en

ocasiones en relación con cierto tipo de arte contemporáneo. Al ser el producto de la incorporación sucesiva de algunos de los grandes sistemas de pensamiento desarrollados en Asia (principalmente taoísmo filosófico, confucianismo y budismo), como desenlace de tales doctrinas y como ejemplo auténticamente esclarecedor de “camino de liberación” y de “arte de meditación” con amplias posibilidades de expansión en el mundo occidental, el movimiento Zen constituye una valiosa contribución de Asia al mundo, por lo que, evidentemente, merece una atenta investigación.

El motivo por el cual he considerado necesario realizar en la presente tesis doctoral un estudio de carácter panorámico o general que intente mostrar las repercusiones estéticas del movimiento budista de Meditación, es debido a que, tras haber analizado el inmenso panorama bibliográfico en relación con el fenómeno del Zen y sus artes relacionadas, he podido constatar que hasta la actualidad aún no ha aparecido ninguna obra de carácter histórico que ofrezca una diáfana sistematización de sus corrientes artísticas y sea útil para aclarar algunos preceptos estéticos básicos, lo cual resulta fundamental para poder realizar una correcta valoración de este movimiento cultural y del conjunto de sus manifestaciones expresivas.

Aunque ciertamente han sido extraordinarios los logros académicos alcanzados sobre este tema en las últimas décadas, ha de estimarse el hecho de que las obras de referencia y otros tipos de materiales sobre el movimiento Zen publicados en lenguas occidentales se encuentran, en general, demasiado anticuados. Por ello se ha pensado que, tratándose de una de las primeras tesis doctorales presentadas en España relacionadas con este tema, y debido a la inexistencia de un estudio sistemático sobre historia del arte Zen que considere con cierto detalle la explicación de la trama cultural de este movimiento budista, la principal intención del presente estudio debería ser la de aproximarse a la esencia de este fenómeno empleando los métodos que proporciona la historia del arte del modo más completo posible.



Consiguientemente, se procederá aquí al estudio de los diversos factores de todo orden que puedan resultar determinantes para la comprensión del hecho estético en el contexto del budismo de Meditación, y se presentarán además esa serie de categorías y características estéticas que es necesario considerar –y aclarar en la medida de lo posible– para poder realizar una interpretación del conjunto de expresiones de carácter artístico que han surgido bajo la influencia de esta corriente del budismo.

Se percibirá de este modo que al afrontar el estudio de las diferentes expresiones artísticas *zen* es preciso tratar de comprenderlas desde una amplia perspectiva histórica, interpretándolas como parte de un fenómeno cultural perteneciente al amplio contexto del budismo que posee unas características propias; pues si no pudiera vislumbrarse, por ejemplo, cuál es la relación del arte *zen* con la práctica de la “meditación sentada” (*zazen*), o qué dimensión puede ser concedida al hecho estético en relación con las diferentes actividades *zen*, o cuáles son las diferencias esenciales existentes entre éste y otros tipos de arte religioso, incluyendo el del resto de las escuelas budistas, las realizaciones artísticas características del budismo de Meditación difícilmente podrían ser correctamente interpretadas. A través de esta exploración se podrá apreciar que, a pesar del marcado carácter místico de esta doctrina que hace que el arte surgido bajo su influencia haya de ser concebido como un determinado tipo de arte religioso, no se trata en este movimiento de sacralizar las producciones artísticas ni a sus artífices elevándolos a la categoría de “genios” creadores –como sucede por norma en el mundo occidental–, lo que puede comprobarse simplemente en el hecho de que los artistas pertenecientes a este movimiento se han encontrado normalmente muy alejados de una concepción elitista o profesional del arte.

Siguiendo la referida línea de investigación como medio de proceder al análisis y elucidación del fenómeno estético de lo *zen*, el propósito de esta tesis doctoral ha consistido en elaborar lo más completa y detalladamente posible un estudio que pueda ser usado como punto de referencia en esta materia. Sin duda,

habrán de surgir otros trabajos en forma de tesis que ampliarán y profundizarán más, estudiando con exclusividad alguna de las artes, artistas u obras que aparecen bajo la influencia de este extraordinario movimiento cultural.

El hecho de abordar en este estudio el tema del pensamiento estético que surge en el movimiento de Meditación del budismo y su consecuente repercusión en las diferentes manifestaciones artísticas, ciertamente supone un reto cuyo calibre resulta difícil de calcular al intentar proyectar este tema mediante un planteamiento global que incluya sus dimensiones históricas, filosóficas y religiosas. Ello es debido principalmente a la intrínseca complejidad de este fenómeno cultural, que comprende muy variadas doctrinas surgidas en vastos territorios de Asia Oriental, al extenso periodo cronológico implicado y a las muy diversas artes que aparecen relacionadas en este contexto. Pero, sobre todas, la dificultad fundamental se hace evidente al tratar de comprender sus manifestaciones desde una perspectiva occidental, pues la expresión del budismo de Meditación en las diferentes artes revela la maestría de determinados artistas que desarrollan una inspiración basada en unos conceptos que se encuentran muy alejados de todo lo que aparece establecido en nuestra tradición. Por ello se requiere un esfuerzo destinado a vaciar la mente de concepciones y modelos occidentales, siendo preciso volcarse en el silencio para poder apreciar la claridad que se revela en este tipo de arte budista y, consecuentemente, situarse en óptimas condiciones para asimilar la particular estética o manera de percibir la belleza que subyace a lo largo de la historia de esta corriente de pensamiento oriental.

§§§§§§§§

Al realizar una primera aproximación al tema del budismo Zen y su estética con motivo de la elaboración de un trabajo de investigación presentado en 1993 en la Universidad Complutense de Madrid, ya en aquella ocasión procedí a una exhaustiva revisión bibliográfica, seleccionando una serie de textos en lenguas occidentales de ciertos autores que me causaron la impresión de haber entrado intensamente en contacto con estos misterios consustanciales a la cultura

asiática, contándose entre las más representativas las figuras de Suzuki Daisetz y Hisamatsu Sin'ichi. Gracias también a algunas ilustrativas exhibiciones artísticas diseminadas en el tiempo y en el espacio de la geografía española, así como a la representación en Madrid de varias piezas de teatro *nô*, ya en aquella ocasión tuve la oportunidad de poder presenciar algunas de las manifestaciones artísticas que presentan una potencial repercusión del budismo de Meditación, las cuales sólo en raras ocasiones pueden contemplarse en las sociedades occidentales.

A lo largo de los años transcurridos desde entonces, y con la perspectiva de la realización de un estudio de carácter integral en forma de tesis doctoral, consideré necesario el acceso a un camino de investigación que me permitiera consultar lo más directamente posible las fuentes de este tipo particular de budismo, siendo esenciales las manifestaciones artísticas originales así como la abundante literatura legada por los maestros antiguos y modernos. Debido a la escasa presencia de manifestaciones expresivas del budismo de Meditación en el ámbito europeo y al hecho de ser Japón el país donde pueden ser apreciadas todas estas formas artísticas y donde actualmente se desarrollan las principales investigaciones sobre este complejo cultural, resultó incuestionable que, para acometer el propósito de elaboración de esta tesis con resultados mínimamente satisfactorios, se hacía indispensable el proceso de aprendizaje de la lengua japonesa. El estudio de este idioma sería lo que me podría permitir la lectura de textos y brindarme la posibilidad de realizar la labor de investigación necesaria en una institución académica del país nipón. De este modo, después de haber iniciado los estudios de lengua japonesa en 1994 y serme concedida la necesaria ayuda institucional tras ser seleccionado por la Fundación Japón (*Kokusai Kôryû Kikin*) en su categoría para candidatos de tesis doctorales, pude asistir como investigador extranjero (*kenkyûsei*) por un periodo de catorce meses, desde abril de 1997, a los cursos y seminarios del Departamento de Artes y Ciencias de la Universidad de Tokyo bajo la tutela del profesor Matsuoka Shinpei. Con ello, además del acceso a la contemplación directa de numerosas manifestaciones artísticas

originales, se abrió también la posibilidad de trabar conocimiento con personas e instituciones relacionadas con el mundo de la cultura y el arte Zen.

A causa de la gran dificultad que supone la lectura de una lengua como la japonesa, que precisa para su dominio un riguroso entrenamiento, para la redacción de la presente tesis doctoral no he considerado oportuna la utilización de obras en esta lengua más que en ciertas ocasiones inexcusables y en otras en que se han presentado complicados interrogantes, si bien tales dudas también han podido ser contrastadas en la serie de entrevistas que han sido realizadas. Y aunque suele considerarse que toda traducción es una traición, lo cierto es que, afortunadamente, son numerosas las traducciones de textos originales de los grandes maestros que han sido realizadas por especialistas occidentales, en algunos casos en colaboración con maestros de distintas escuelas de budismo Zen, las cuales, unidas al flujo de obras que continúan publicándose en progresión creciente tanto en lenguas orientales como occidentales, permiten un acercamiento a las principales doctrinas haciéndolas más fácilmente accesibles. Contando con todas estas posibilidades, mediante el presente estudio he tratado de profundizar en el contexto histórico global del arte que aparece bajo la influencia del budismo de Meditación, lo cual ha de ser percibido como algo necesario para poder realizar una posterior valoración de los diferentes tipos de manifestaciones expresivas.

Debido a la inexistencia de tratados generales sobre estética *zen* escritos por los maestros pertenecientes a esta corriente, tal vez a causa de haberse considerado al arte dentro de este contexto simplemente como una vivencia y no como una ciencia o una teoría, el reto resulta bastante difícil. Por otra parte, ha de tenerse en cuenta que dentro del budismo de Meditación existen numerosas manifestaciones artísticas, y que no todas ellas comparten exactamente los mismos fundamentos al incorporar en ocasiones distintas influencias provenientes de otras doctrinas; además, cuando se habla de “arte *zen*” ha de considerarse que en las escuelas del movimiento budista de Meditación no se ha creado ningún arte, sino que sus seguidores se han servido de artes pertenecientes a categorías muy

diferentes a las que han definido tradicionalmente el objeto de la historia del arte en Occidente, recreándolas para adaptarlas a su estilo.

Afortunadamente, a partir de la eclosión de la escuela de Kyoto de filosofía moderna, formada bajo la influencia de Nishida Kitarô a principios del siglo XX, han aparecido diversos estudios de filósofos japoneses sobre la estética de esta corriente de budismo que facilitan la apreciación de numerosas características presentes en las obras de arte surgidas en este contexto. En cuanto a las actuales interpretaciones sobre estética *zen*, puede afirmarse que se basan en gran parte en las exposiciones de autores relacionados con esta escuela, entre las se podrían destacar las contenidas en las obras *Una explicación de la belleza (Bi no setsumei*, 1900) de Nishida Kitarô, *Zen y bellas artes, (Zen to bijutsu*, 1958) de Hisamatsu Sin'ichi, así como también en ciertas apreciaciones diseminadas en las obras de Suzuki Daisetz, en especial en la titulada *El Zen y la cultura japonesa* (que fue publicada originalmente en lengua inglesa en 1938 bajo el título *Zen Buddhism and Its Influence in Japanese Culture*). En referencia a la reflexión filosófica sobre las artes, es preciso destacar la obra titulada *Imparcialidad artística en Japón y Occidente (Artistic Detachment in Japan and the West*, 2000) elaborada por Steve Odin, profesor adscrito al Departamento de Filosofía de la Universidad de Hawaii, debido a que en esta obra se expone por vez primera en la historia de la teoría estética un análisis histórico comparativo de la teoría del “desapego artístico” o “distancia psíquica” –la cual ha de ser considerada fundamental tanto para una correcta apreciación del arte *zen* como de cualquier otro tipo de arte– a través de sus desarrollos en Oriente y Occidente.

En realidad, la intención principal del análisis realizado en esta tesis doctoral no es otra que presentar este tipo de arte religioso a través de sus variadas formas de expresión e intentar iluminar el contenido de sus especiales características, de manera que éstas puedan ser claramente apreciadas y sean puestas de manifiesto las evidentes posibilidades de expansión de esta singular concepción estética *zen*. A pesar de la complejidad del tema y al hecho de ser muy difícil

desde una perspectiva occidental obtener una visión panorámica de las doctrinas que concurren en la formación y desarrollo del movimiento budista de Meditación, he creído conveniente hacer un planteamiento de todos aquellos sistemas que aparecen involucrados atendiendo a su evolución histórica en relación con el proceso de formación y crecimiento de esta corriente. Y aunque tal propósito pueda ir en perjuicio de una mayor profundización en la consideración de las diferentes artes, todo ello ha de ser realizado con el propósito de comprobar si resulta verosímil que las manifestaciones que ha ofrecido el arte de este movimiento budista durante su mayor periodo de desarrollo en China y Japón pudieran encontrar expresión o estar de algún modo representadas en la obra de ciertos artistas contemporáneos, al ser manifestada o revelada también en sus obras esa misma manera de captar y expresar la belleza que se desarrolló y propagó en el seno del budismo de Meditación.

§§§§§§§§

Con el fin de facilitar una clara delimitación de los contenidos, esta tesis doctoral ha sido estructurada en dos partes: **Budismo de Meditación**, en la cual se procede tanto a la revisión de los antecedentes filosóficos, religiosos e históricos como a la exposición de los desarrollos doctrinales de esta corriente, y **Repercusiones estéticas**, que ilustra la plasmación de la doctrina de este tipo de budismo en el terreno del arte.

Como preámbulo a este estudio se introduce un **primer capítulo** en el que se plantea el estado actual de la cuestión y se inicia un proceso de “desfragmentación” tanto del budismo Zen como de lo que caracteriza el fenómeno de “lo zen”, presentándose además numerosos temas y conceptos fundamentales que serán desarrollados en los sucesivos capítulos. Así, tras concretarse aquí en primer lugar el carácter de la tradición cultural del budismo de Meditación, se pasa a continuación a la presentación y organización de diferentes perspectivas a través de las que este fenómeno ha sido percibido en el mundo contemporáneo, a partir de lo cual se trata de delimitar en qué consiste realmente el budismo Zen.

Se intenta determinar qué es el Zen y, especialmente, qué no es, con lo que puede observarse que al consistir en una doctrina que propone una “vía de liberación”, este tipo de budismo consiste fundamentalmente en una práctica y no solamente en una teoría. A continuación, se expone el fenómeno de la expansión actual de la enseñanza sobre el budismo de Meditación y se presta asimismo consideración a los diferentes avances logrados en los últimos tiempos en relación con la investigación sobre este movimiento budista, en especial en los campos de la historia y la historia del arte. Al encontrar aplicación exclusivamente en el terreno de la práctica, y como consecuencia de la imposibilidad de realizar dicha práctica sirviéndose de los recursos del pensamiento lógico o racional, se ha expresado a menudo que no puede realizarse teorización alguna sobre este tema. Por ello, se analiza también aquí en qué medida puede ser estudiado este fenómeno del budismo Zen coherentemente desde una perspectiva histórica y artística; y se intenta demostrar que se trata de algo perfectamente factible, frente a las críticas de quienes exponen que los estudios sobre este singular tipo de budismo no pueden plantearse por medio de un discurso teórico o racional.

Para concluir este primer capítulo, con el que se inicia el proceso de desfragmentación, se procede a un análisis de las relaciones del budismo de Meditación con los diferentes medios cotidianos de expresión que emplea el ser humano —gesto, palabra y silencio—, pues puede observarse que existe una especial idiosincrasia dentro de este complejo cultural. Por tal razón se realiza también una reflexión sobre la forma de expresión de los lenguajes estéticos y sobre el tema relacionado de la contemplación de obras de arte, y se indaga en el carácter de la expresión artística según es concebida en el budismo de Meditación con el objetivo de comprobar la gran importancia concedida a dicha expresión dentro de este contexto.

Separadamente, para abordar el tema de la estética del budismo de Meditación desde un punto de vista histórico, se hace necesario rastrear la evolución de esta rama de budismo *Mahâyâna* que, remontándose a los primeros tiempos

de la predicación de Buda en India, quedó establecida en China a partir del siglo VI d. C., expandiéndose posteriormente por territorios de la actual Vietnam (antigua provincia meridional de China), Corea y Japón. Para ello son mostrados en los tres siguientes capítulos los remotos orígenes de todas aquellas doctrinas que contienen los elementos que fueron adoptados por la corriente budista de Meditación en su formación a través de su sinuoso recorrido por los distintos territorios de Asia Oriental.

Aunque el movimiento budista de Meditación hunde sus raíces en la India del siglo VI a. C. con la experiencia de la “iluminación” de Buda lograda a través de unas prácticas de tipo meditativo, los inicios de este movimiento se rastrean a partir del siglo VI d. C. Fue entonces cuando el monje indio Bodhidharma –considerado en la tradición del budismo de Meditación como el vigésimo octavo patriarca indio y primer patriarca chino– viajó de India a China introduciendo el budismo *dhyâna*. Al entrar esta doctrina meditativa en relación directa con el taoísmo filosófico y asimilar además ciertos elementos confucianistas originarios de China, se originó la formación del sistema Ch’an en el sur de este país hacia el siglo VII, desde donde ya desde fines de ese mismo siglo logró difundirse tenuemente hasta Corea y Japón. A principios del siglo XIII, cuando consiguió instalarse definitivamente en suelo japonés, este sistema se desarrolló en contacto con las tradiciones autóctonas sintoístas comenzando a mostrar todo su esplendor y originalidad con el nombre de Zen, siendo en este archipiélago donde el movimiento budista de Meditación pervive con mayor fuerza y desde donde se produce principalmente su transmisión en la actualidad.

El planteamiento histórico aquí delineado se inicia en el **segundo capítulo** mediante la exposición de las raíces indias del movimiento budista de Meditación, cuyos maestros, partiendo de la experiencia de la “iluminación” de Buda, desarrollarán sus enseñanzas como unas prácticas meditativas de tipo yóguico, las cuales presentan un contenido filosófico que aparece ya formulado en la escuela india Mâdhyamika.



Se realiza en primer lugar una exposición de las enseñanzas fundamentales de Buda, para lo cual se tiene en cuenta que fueron desarrolladas en relación con las antiguas creencias existentes en India, haciéndose hincapié en la evolución histórica de la citada teoría de la “iluminación interior”, que será la adoptada por la rama o corriente de Meditación como punto de partida de su pensamiento. Se estudia el método de meditación que proponía Buda para alcanzar su verdad y se observa a continuación cómo el sistema budista pasó a convertirse en una verdadera religión, produciéndose su expansión en dos corrientes fundamentales (*Hīnayāna* y *Mahāyāna*) que desarrollarán la misma doctrina desde muy diversos puntos de vista. Tras analizar los puntos de diferencia existentes entre ellas, para finalizar se realiza un seguimiento de la corriente a la que pertenece la línea principal del movimiento budista de Meditación, el budismo *Mahāyāna*, prestando especial atención a las principales enseñanzas de la escuela *Mādhyamika*, al método yóguico seguido por Buda y a algunas de las escrituras budistas del budismo *Mahāyāna* (*sūtra*) que sugirieron las ideas fundamentales que incorporó el movimiento budista de Meditación en su configuración.

En el **tercer capítulo** se explora el origen y el crecimiento de esta doctrina en China, dando entrada a las tradiciones culturales de las que se nutre el budismo de Meditación. Tras considerarse la importancia que tuvieron para el budismo de Meditación chino (Ch’an) las remotas tradiciones culturales expuestas en el *Libro de las mutaciones* (*I ching*), se realiza un análisis de las principales teorías confucianas y taoístas. Se concede en este capítulo una importancia primordial a las ideas contenidas en las enseñanzas del taoísmo filosófico, debido a ser este sistema el que hizo posible el surgimiento del Ch’an en el sur de China al entrar en contacto con la teoría búdica de la iluminación. De este modo, aunque el contenido de las teorías budistas chocó en un principio fuertemente con las concepciones confucianas y taoístas, el budismo fue ganando terreno durante la dinastía Han (c. 206 a.C.-220 d.C.) llegando a convertirse con el transcurso del tiempo en una religión firmemente asentada en la cultura china.

Así, la mayor parte de los *sûtra* del budismo *Mahâyâna* se tradujeron al chino, y ya en las primeras traducciones chinas se observa cómo el taoísmo aportó muchas expresiones. Ello se manifestó en una fusión de términos budistas y taoístas que contribuyó a acercar ambas teorías hasta el punto de llegar a constituir hacia el siglo VII un nuevo movimiento budista: el Ch'an –transcripción fonética del término sánscrito *dhyâna*–, que es el producto del contacto de la teoría budista de la meditación con el taoísmo y el confucianismo como trasfondo.

Se exponen también en este capítulo algunas de las vicisitudes que hubo de afrontar el budismo en Corea tras el establecimiento de esta religión en el siglo IV, analizándose cómo fue introducido desde China a Corea un tipo de budismo de Meditación denominado Sŏn hacia finales del siglo VII. Asimismo se examina el proceso de adaptación que hubo de sufrir el Sŏn en Corea, el cual no pasaría a convertirse en una tradición influyente dentro del budismo coreano hasta el final del siglo IX. Se observa asimismo el hecho de que aunque este tipo de budismo de Meditación destacó durante varios siglos como la rama principal del budismo coreano sirviendo como enlace y nudo de comunicaciones entre China y Japón, no prolongó su esplendor en Corea durante mucho tiempo. No obstante, su actividad se encuentra muy lejos de haber desaparecido en este territorio, especialmente en la región meridional.

En el **capítulo cuarto**, dedicado a presentar un marco adecuado para el estudio del movimiento de Meditación en Japón, se accede a la visión panorámica de un conjunto de factores de variado orden –geográficos, políticos, económicos, sociológicos, lingüísticos y religiosos– que sirven para hacer inteligible el proceso mediante el cual el pueblo japonés recibió todas aquellas formas de espiritualidad llegadas con el Ch'an desde el continente asiático, fusionándolas para su desarrollo armónico y confiriéndolas un carácter definitivamente japonés.

En este capítulo se podrá comprobar que sólo tras encontrarse suficientemente desarrolladas las doctrinas del budismo Ch'an en China, pudieron pasar efectivamente desde este país al archipiélago japonés, evolucionando en contacto

con las arraigadas tradiciones locales que infundieron un vigor inusitado al budismo Zen. De este modo, puede observarse que fueron una toda una serie de condicionamientos existentes en territorio nipón las que propiciaron la consolidación y el extenso desarrollo que conoció el movimiento budista de Meditación a partir del siglo XIII.

Dentro de este capítulo se ha procurado analizar con cierto detalle el fenómeno de secularización que tuvo lugar tras la definitiva implantación del budismo de Meditación en el archipiélago japonés. A diferencia del núcleo originario de esta corriente en China, donde el Ch'an había sido preservado estrictamente en un ámbito monástico, en Japón aconteció que el Zen entraría en contacto con la emergente elite guerrera. Resulta notable que ya desde el mismo momento en que algunos de los clanes comenzaron a respaldar esta nueva corriente de budismo procedente de China, tanto ellos como la institución Zen comenzaron a prosperar en el medioevo japonés. Por consiguiente, a partir de este capítulo se muestran las relaciones del Zen con la clase guerrera, prestándose atención a las razones que provocaron aquella sólida alianza entre monjes Zen y guerreros, la cual logró promover la consideración de este movimiento como la forma de budismo con mayor peso e influencia en el orden cultural de Japón.

Aparte de la necesidad de presentar un panorama histórico y cultural de aquellos países involucrados en el proceso de formación del budismo de Meditación, estos tres capítulos han sido elaborados con la intención de establecer hasta qué punto pudieron identificarse entre sí y realizar una conciliación las diferentes teorías que fueron incorporadas para dar forma a la doctrina contenida en este tipo de budismo. Consecuentemente, se efectúa en ellos una reflexión sobre los aspectos esenciales de aquellas corrientes de pensamiento que desembocaron en los sistemas Ch'an chino, Thiên vietnamita, Sŏn coreano y Zen japonés, y alcanzaron su eclosión definitiva a partir del siglo XIII con la introducción a gran escala del budismo de Meditación en Japón. Con relación a esto, es digno de destacar el hecho de que en el seno del budismo Zen se desarrollan en la actualidad

algunos de los aspectos más interesantes de las doctrinas budistas y taoístas, que se hallan desarraigadas de sus respectivos países de origen (India y China) por diferentes razones.

Emparejándolas según su lógica interrelación histórica, los capítulos tercero y cuarto incluyen unos apartados donde se repasan las tramas en que se relacionan las diferentes doctrinas, con el propósito de examinar sus respectivas visiones acerca del conocimiento de la naturaleza de las cosas en su aspiración común hacia el logro de un mundo perfectamente humano. Para ello, he procurado, en un intento de aproximación, hacer coincidir aquellos puntos en que la naturaleza de estas doctrinas se relacionan y contribuyen, en su fusión, a aportar un aspecto más sólido que permita la comprensión de sus respectivos objetivos fundamentales –adoptados y asimilados por el Zen en su configuración–, que no son otros que un mejor conocimiento de la naturaleza del universo y de sus pequeñas partículas parcialmente conscientes que somos los seres humanos. Asimismo, en estos dos capítulos puede contemplarse una breve reseña de las diferentes escuelas que se formaron en China y Japón al amparo del budismo *Mahâyâna*, lo que permite una visión panorámica de la evolución del budismo en su conjunto y de la corriente de Meditación en particular.

Dentro del **capítulo quinto** se exponen tanto los desarrollos históricos como la evolución mística y legendaria de la “doctrina del Corazón de Buda” (scr. *Buddharidaya*), que fue la amparada por la corriente de Meditación del budismo *Mahâyâna* –corriente a la que se hace referencia en el presente estudio con especial alusión a sus expresiones chinas y japonesas (designadas Ch’an y Zen respectivamente)–. Además de mostrarse los desarrollos legendarios, místicos e históricos de la corriente budista de Meditación en China y Japón, este capítulo está dedicado a ampliar ciertos conceptos centrales esbozados en los capítulos anteriores. En el análisis histórico se trazan los orígenes y se delinean las principales líneas de este movimiento mediante una exposición que muestra el origen y desarrollo de sus diferentes escuelas. Para ello se desglosan elementos

legendarios y se resaltan algunas figuras clave en la tradición Ch'an en China como Bodhidharma, Hui-nêng o Lin-chi, así como las de algunos eminentes expositores japoneses de esta doctrina, como Dôgen, Ikkyû o Hakuin. Muchas pinturas pertenecientes a la tradición *zen* de Asia Oriental muestran representaciones de estos maestros, por lo que, además de su gran valor para el entendimiento del budismo de Meditación, la consideración de estas biografías resulta de gran interés para introducir algunas de las más importantes obras de arte.

Gracias a los últimos descubrimientos de documentos relacionados con la historia de la corriente de Meditación del budismo, muchos historiadores que investigan sobre este fenómeno vienen sometiendo desde hace tiempo a una constante revisión la narración de los hechos que han sido aceptados tradicionalmente sin crítica dentro del seno de este tipo de budismo, habiéndose llegado en algunos casos a sorprendentes revelaciones. Las diferentes conclusiones que se pueden extraer inducen a pensar que es necesario un claro replanteamiento del papel que ha de jugar ese diseño de la transmisión de “maestro iluminado” a “discípulo iluminado” trazado dentro de la tradición del budismo de Meditación, el cual se encuentra a medio camino entre la historia y la mitología, aunque bastante más cerca de esta última. Resulta especialmente importante reconocer este hecho por lo que afecta al futuro del budismo de Meditación que ha sido transportado a Occidente, al no haberse alcanzado en esta parte del mundo un buen conocimiento sobre las místicas orientales en general y no existir, por tanto, una base sobre la que asimilar la cultura del budismo de Meditación.

El hecho de que, por ejemplo, no exista ninguna garantía de que un maestro perteneciente a cualquiera de las escuelas de budismo de Meditación sea necesariamente un ser iluminado —en contra de una creencia ampliamente extendida—, tal vez haga que los practicantes pertenecientes a este movimiento valoren su resolución de seguir al pie de la letra los dictados de un maestro y consideren la oportunidad de emplear su sentido común en cualquier ocasión, a pesar de lo que puedan leer o escuchar sobre la irracionalidad *zen*.

El budismo de Meditación, que puede ser definido como un movimiento del budismo que tomó de las principales teorías chinas sus rasgos más representativos, adaptándose posteriormente en los territorios coreano y japonés irradiando estilos distintivos, se encuentra aún en sus primeros estadios de evolución en lo que se refiere a sus estudios históricos, especialmente en cuanto a sus orígenes chinos y a numerosos problemas concernientes a la relación entre las diferentes escuelas de budismo de Meditación. No obstante, el horizonte se amplía progresivamente al surgir cada vez nuevas piezas que encajan en este rompecabezas, aunque probablemente jamás se termine de recomponer con claridad el panorama histórico de este movimiento budista.

Volviendo a la presente tesis doctoral, una vez realizado el proceso de desfragmentación a través del análisis del estado actual de la cuestión, el planteamiento de las bases filosófico-religiosas y el examen del desarrollo histórico de este movimiento a la luz de los más recientes descubrimientos, para finalizar la primera parte previa al estudio del arte desarrollado en este definido contexto cultural se incluye un **sexto capítulo** que hace alusión al carácter singular del budismo de Meditación en China y Japón, en el que también se trata de mostrar el entendimiento que sobre este tipo de budismo ha sido adquirido en muchos de sus establecimientos occidentales fundados durante el siglo XX.

Con el fin de desvelar el carácter específico de esta corriente “meditativa” del budismo, en este sexto capítulo se concretan las relaciones entre los diversos sistemas que dieron lugar a la formación de las distintas escuelas Ch’an en China y Zen en Japón. De este modo, pueden observarse las importantes contribuciones del taoísmo y del confucianismo para la formación del movimiento Ch’an en China, así como las de la religión sintoísta una vez que el Zen se hubo instalado en Japón. A continuación es analizado el contenido que la palabra japonesa *zen* comporta, estudiando la etimología y evolución del término para poder descubrir su significado, y se intenta también aquí reseñar cuál es la experiencia definitiva que, según el budismo de Meditación, es posible alcanzar en esta vida: la “ilumi-

nación búdica a través de la meditación” –que, en este contexto específico, es concebida como una especie de “súbito despertar” (en chino, *wu*; en japonés, *satori*)–. Se continua la exposición con la presentación de los diversos ejercicios que son propuestos en las diversas escuelas, caracterizados todos ellos por tratar de encauzar esa meditación para situar a los practicantes en el arduo camino que conduce a la “iluminación”, el cual no pudo ser delineado sino tras largos siglos de evolución en amplios territorios de Asia.

Seguidamente se observa la importancia que se concede a la vida monástica, para lo cual es preciso atender al modo de vida de la primitiva comunidad budista en India (*Shamga* o *Shanga*), cuya pureza intentan mantener las modernas comunidades Zen a pesar de que esta institución ha evolucionado enormemente desde sus remotos orígenes hasta la época actual. Para finalizar, se procede al examen de las principales comunidades Zen que perviven en Japón –Sôtô, Rinzai y Ôbaku– estudiando sus diferentes métodos de realización que, utilizados de forma independiente, son mostrados todos ellos como vías de acceso al *satori*, y se muestra el modo en que se ha producido la expansión en Occidente de las instituciones de este movimiento del budismo.

Una vez expuestos los orígenes y estudiadas las enseñanzas que influyeron decisivamente en la formación y desarrollo en China del budismo Ch’an, así como su peculiar forma de manifestarse tras ser introducida esta doctrina en Japón y, mucho más recientemente, en Occidente, en la segunda parte de esta tesis doctoral se pasa a la observación de diferentes prácticas artísticas desarrolladas bajo la influencia de este movimiento.

En el **capítulo séptimo**, que da inicio a la segunda parte de este estudio, se indaga sobre el sentido del arte en el contexto del budismo de Meditación. En primer lugar, se expone un marco histórico mediante el que se delimita el ámbito espacial y temporal en que sobrevinieron los momentos de mayor esplendor cultural y artístico de la corriente budista de Meditación. En el caso de Japón, se procede posteriormente a situar el arte del budismo Zen dentro del contexto de la

creación artística japonesa, considerando las aportaciones del *shintô* al budismo y a las artes de Japón, así como las contribuciones del budismo para el arte y el pensamiento de esta nación. Emplazando al Zen dentro de los diferentes movimientos del budismo japonés, se observa a continuación la forma de expresión característica de los diversos grupos que pueden distinguirse dentro del budismo, para lo cual se plantea un panorama general mediante el que se introducen las principales características de los diferentes tipos de arte budista empleando para ello algunos ejemplos ilustrados. Con el fin de apreciar mejor el significado de los distintos tipos de realizaciones artísticas del budismo japonés, la atención se centra en los periodos de mayor influencia de cada una de las grandes ramas del budismo; de tal modo, en el caso del Zen se expondrán las principales características del arte desarrollado durante el periodo Muromachi.

A continuación, se analiza la manera en que se expresa la creatividad de aquellos artistas que dejan rastros indelebles de la estética de esta corriente de budismo en sus manifestaciones expresivas; es decir, se trata de descubrir cuál es el modo de manifestarse de aquellas personas que son capaces de exhibir una serie de conceptos o valores que son propios del budismo de Meditación tales como “naturalidad”, “espontaneidad”, “vacuidad”, “inconsciencia”, etc., los cuales se transfieren instantáneamente y sin el recurso del pensamiento consciente a sus obras, para lo cual se reflexiona sobre lo que ha sido definido como “espíritu del *zen*” en el campo de las artes. Con el fin de explicar este concepto, es expuesto el modo en que se verifica la enseñanza de las artes por parte de los maestros Zen, lo que permite observar el objetivo al que se pretende aspirar mediante la práctica de cualquiera de ellas, y se procede a una discusión sobre ciertos problemas inherentes a la producción artística y literaria que se desarrollaron a lo largo de la historia de este movimiento promoviendo una visión iconoclasta e iletrada en algunos de sus seguidores.

Finalmente, se pone énfasis en analizar la unión que se produce entre lo religioso y lo secular en este contexto, y se trata asimismo de concretar el sentido



del término *dô* (camino) –cuya comprensión resulta necesaria en relación con la práctica de estas artes– y mostrar el proceso de la áscesis que deriva en la realización del acto espontáneo y natural.

Atendiendo al contenido de los conceptos señalados en el capítulo séptimo, y en un intento de clarificar los rasgos que caracterizan la expresión del budismo de Meditación en las artes, en el **capítulo octavo** son analizados algunos hechos que manifiestan una influencia decisiva en la concepción, realización y apreciación de las diferentes manifestaciones expresivas desarrolladas bajo la influencia de este tipo de budismo, y se exploran además los principios estéticos esenciales que operan en este contexto.

Con el propósito de establecer un marco de estudio adecuado para realizar un análisis objetivo de las manifestaciones concretas del pensamiento estético del budismo de Meditación en el universo del arte, ha de señalarse aquí inicialmente la forma en que ha sido tradicionalmente definido el estudio de la ciencia de la historia del arte, para lo cual se indaga sobre algunas de las presuposiciones que afectan a la propia disciplina de la historia del arte y se procede posteriormente a valorar desde un punto de vista antropológico la especial significación que ha de ser otorgada a la función estética.

Seguidamente, se intentan establecer tanto las diferencias básicas como los puntos en común entre las tradiciones estéticas de Occidente y de Oriente, haciéndose especial hincapié en la exposición de la tradición del budismo Zen japonés, todo lo cual sirve para elucidar el significado del arte y, consecuentemente, el modo en que ha de ser apreciado el arte concebido bajo los principios del budismo de Meditación. Para esta labor es considerada la teoría del “desprendimiento artístico” o “distancia psíquica”, tal como ha sido descrita desde algunas de sus más decisivas exposiciones occidentales y orientales, prestándose especial atención a las reflexiones que sobre esta teoría fueron expuestas tanto en el esteticismo *zen* tradicional como en su reformulación en la escuela de Kyoto de filosofía japonesa moderna.

A continuación, se presentan ciertos principios o categorías estéticas tradicionales del arte japonés que resultan determinantes en la expresión del budismo de Meditación en las artes, y se señalan asimismo aquellas características estéticas interrelacionadas que, según fue señalado por Hisamatsu Sin'ichi, encuentran manifestación en las artes pertenecientes a este contexto, todo lo cual es indicativo de la orientación contemplativa en que se desenvuelve la estética *zen*. Tras la exposición de los principios estéticos se considera finalmente el lugar que ocupa la experiencia estética en el budismo de Meditación, y se determina la fuente de donde surge la creatividad artística en aquellas personas penetradas por los principios de este tipo de budismo. A pesar de la aparente sencillez de expresión que es revelada en las manifestaciones artísticas relacionadas con este tipo de budismo, hay que advertir que todas las categorías y principios estéticos que son mencionados no pueden hacerse comprensibles si no se indaga en el contexto histórico en que han surgido y desde el que han evolucionado hasta constituir una profunda disciplina meditativa en contacto con la acción pura.

Para concluir, se realiza una inquisición sobre los conceptos que aparecen involucrados en la definición de “arte *zen*”. Para ello, se revisarán algunas de las teorías que se han avanzado al respecto, tras cuyo análisis puede comprobarse la dificultad de asignar a este fenómeno del “arte *zen*” una definición que pueda ser absolutamente legítima, puesto que existen en realidad muy diferentes apreciaciones, algunas de las cuales presentan la capacidad de ser igualmente válidas.

Tras estos dos capítulos de introducción a las artes *zen*, que tratan de develar el carácter de la práctica artística y aclarar ciertos aspectos de la terminología en el contexto del arte del budismo de Meditación, se procede a continuación a realizar una revisión de algunas de las artes que aparecen integradas en este contexto cultural, y que, por tanto, pueden presentar esos preceptos interrelacionados que habrán sido previamente clarificados. Así, a lo largo de los siguientes capítulos de esta tesis (del noveno al decimosegundo), son expuestas una serie de manifestaciones artísticas originales desarrolladas en parte bajo la influencia del

budismo de Meditación. Para ello se realiza un estudio de carácter histórico de numerosas artes integradas en este contexto, a través del cual se muestran las peculiaridades correspondientes a cada una de ellas y su relación con la corriente de Meditación del budismo. Dicha interpretación no se deiene en el simple recorrido histórico o en el análisis de ciertas obras de autores que manifiestan la influencia de este tipo de budismo en sus realizaciones, sino que se delimitan los diversos periodos que pueden establecerse para el estudio de cada una de estas artes, se exponen los medios, los estilos y los temas expresivos más importantes, y se examina la influencia específica del budismo de Meditación en las diversas artes, procediéndose asimismo al estudio de los principales artistas y de algunas de sus obras más significativas.

Con todo ello puede comprobarse que, a pesar de la gran antigüedad de este movimiento del budismo –que cuenta con catorce siglos de existencia y una presencia de más de ochocientos años en Japón– y de los altibajos que se han producido a lo largo de su historia, sus tradiciones se preservan de tal modo en el país nipón que incluso hoy día se practican una serie de artes muy variadas, que, a menudo, concurren al mismo tiempo en relación unas con otras y presentan todas la misma consideración en este contexto.

Aunque todas estas artes desarrolladas tradicionalmente en Japón poseen una especial entidad, no obstante, algunas de ellas se presentan frecuentemente interrelacionadas, por lo que pueden establecerse diferentes agrupaciones entre ellas. En el presente estudio se ha elegido realizar una ordenación que atiende a mostrar los distintos medios de expresión, si bien ciertas artes se reúnen en un mismo capítulo aunque algunos de sus medios difieran. Así, en determinados casos, ciertas artes pueden presentar una doble vertiente como sucede en el teatro *nô* –agrupado junto con la literatura en el presente estudio, al manifestar una doble faceta expresiva como arte literario y como arte representativo–.

Siguiendo el proceso referido para el estudio de las diferentes manifestaciones artísticas que pueden ser consideradas como receptoras de la influencia

del budismo de Meditación, se estudiarán en primer lugar las repercusiones del budismo de Meditación en el arte de Asia Oriental. El **capítulo noveno** se ocupará de la arquitectura y jardinería, que son ambas artes que conciben espacios para la meditación; el **décimo**, de las llamadas “artes del pincel”, es decir, de la caligrafía (*bokuseki*) y la pintura (*sumie*); el **undécimo**, de las artes literarias, entre las que se resaltan aquí la poesía y el teatro *nô*; y el **duodécimo**, del “camino del té” (*chadô*) y sus artes relacionadas, el cual, a pesar de ser un arte considerado de manera independiente en este estudio, también podría haber sido incluido en relación con otros apartados debido a la gran variedad de artes que aparecen integradas en este “arte del té” –arquitectura, caligrafía, arte floral, cerámica, metal, vajilla laqueada, etc–. Actividades artísticas todas ellas propias de este contexto cultural –entre las que se puede incluir incluso cualquier actividad realizada correctamente según la guía de la propia naturaleza– que, siendo consideradas dentro del mismo rango, han salido de su ámbito monástico originario para pasar a ser prácticas populares que permiten a cualquier ciudadano elevar su conciencia y hacer un arte de cualquier actividad de la vida cotidiana.

Finalmente, en el **capítulo decimotercero** se abordarán las repercusiones del budismo Zen en el arte contemporáneo oriental y occidental. Este último capítulo, que tal vez debería constituir en sí mismo una “tercera parte” de este trabajo, –y que incluso podría llegar a extenderse hasta bifurcarse en muy variadas tesis doctorales que prestaran atención específica a cada una de las artes o a las biografías y obras de los distintos artistas–, ha sido planteado con el fin de interpretar el tema de una manera general; es decir, no solamente prestando atención a las influencias que puedan hacerse presentes en determinadas obras o artistas, sino atendiendo principalmente al fenómeno global que supone la repercusión del budismo de Meditación en el mundo del arte actual. Aunque en este capítulo será expuesto el tema de las repercusiones estéticas del budismo de Meditación en el arte contemporáneo de un modo general, serán analizadas por separado las distintas artes que son objeto de atención en este estudio, de modo que

puedan ser observadas independientemente las diversas influencias perceptibles en cada una de ellas.

Algunos trabajos a este respecto han sido ya avanzados durante las dos últimas décadas del siglo XX, pero esta labor de investigación sobre las repercusiones estéticas del budismo de Meditación en las diferentes artes que encuentran presencia en el mundo contemporáneo requiere la debida precisión por medio de una gran cantidad de estudios individuales, por lo que, sin duda alguna, no podrá ser llevada a cabo sin la participación de varias generaciones de especialistas. Ello es debido, principalmente, tanto a la dificultad de analizar la gran cantidad de artistas implicados de alguna u otra manera, como al inmenso volumen de obras existentes pertenecientes a muy diferentes artes. Lo que resulta, en cualquier caso, incuestionable, es que para poder proceder con cierto criterio al análisis de la influencia del budismo de Meditación en ciertas manifestaciones contemporáneas del arte se hace necesario adquirir cierta perspectiva que sólo puede surgir ante el reconocimiento de las bases doctrinales del budismo de Meditación y del carácter de su práctica meditativa. Dicha perspectiva será lo que permitirá observar con nitidez los diversos grados en que llega a producirse efectivamente la plasmación de los ideales de este tipo de budismo en el terreno del arte.

Es necesario considerar nuevamente que el desarrollo del arte de la corriente budista de Meditación por diferentes territorios de Asia Oriental comprende un enorme periodo espacial y temporal, pues se inició en China en una fecha tan temprana como el siglo VI y se desarrolló principalmente en Japón desde el siglo XIII hasta nuestros días. Por ello, y por haberse engendrado los valores artísticos y producido las obras más apreciadas durante un extenso periodo que abarca unos nueve siglos (desde el siglo VIII hasta siglo XVII), he preferido elaborar capítulos separados para las diferentes artes desarrolladas bajo la influencia de los principios doctrinales del budismo Zen con el fin de mostrar cada una de ellas en aquellos periodos en que los aspectos y manifestaciones originales pudieran ser más relevantes, y poder concretar así en qué medida ha po-

dido llegar a adquirir presencia en cada una de estas artes el budismo de Meditación. Aparte de no ser posible en este caso realizar una investigación pormenorizada de todas las artes ni incluir a todas aquellas personas que pueden revelar en sus obras determinadas influencias provenientes de este complejo movimiento cultural y artístico, lo que extendería capítulos como el dedicado a la pintura y la caligrafía hasta límites superiores a los recomendables para la tolerancia de cualquier lector, no he considerado oportuno insertar las repercusiones estéticas que pueden encontrar manifestación en el arte contemporáneo dentro de cada uno de los capítulos dedicados a las artes *zen* en Asia Oriental. Ello es así porque considero que la influencia del budismo Zen en las manifestaciones expresivas del arte que transcurre a lo largo del siglo XX constituye un fenómeno muy complejo que requiere un análisis separado.

De este modo, y aunque pueda resultar atractivo y sea, sin duda, muy interesante el fenómeno de las repercusiones estéticas del budismo Zen en el arte contemporáneo, no ha de pensarse que este análisis deba ser el aspecto más urgente de esta tesis doctoral. Por el contrario, para poder realizar dicho estudio parece ineludible acceder previamente a una comprensión de lo que supone realmente el fenómeno de lo *zen* y de su arte, que, a diferencia de lo que ocurre en Occidente, sí se encuentra perfectamente arraigado en su propia matriz cultural oriental. El objetivo principal de esta investigación, como el título de la presente tesis doctoral trata de sugerir, no es otro que el de realizar una interpretación del movimiento religioso y cultural del budismo Zen que permita proceder al análisis posterior de sus repercusiones estéticas, reveladas en extraordinarias obras de arte, las cuales surgen como consecuencia de la exposición de ciertas personas a los principios de la doctrina y la práctica del budismo de Meditación.

Así, en el último capítulo se procede tanto al estudio del fenómeno que supone el resurgimiento artístico de lo *zen* en el siglo XX como a la revisión de las trayectorias de una serie de artistas orientales y occidentales contemporáneos, quienes tal vez puedan haber adquirido la impronta *zen* por entrar íntimamente

en contacto con las realidades de este movimiento cultural de orden espiritual. Para ello, se estudiará la repercusión del pensamiento estético *zen* en las distintas artes mediante apartados independientes, los cuales se corresponden con cada uno de los capítulos relativos a las artes presentados en esta tesis; de tal modo, se podrá acceder, si se desea, desde cada uno de estos capítulos (del noveno al decimosegundo) directamente al apartado correspondiente en el capítulo final (o viceversa). Para concluir, se avanzará una interpretación de las evidentes posibilidades de expansión subyacentes en este tipo de arte, lo cual encontrará ocasión de verificarse a medida que se vaya superando decididamente la visión etnocéntrica imperante y se produzca la inmersión en un mundo que ha de ser, definitivamente, concebido como un todo interrelacionado.

Considerando que el análisis de la evolución histórica del movimiento budista de Meditación y el estudio de su influencia en las diversas manifestaciones artísticas son factores de fundamental importancia en la búsqueda de la esencia de este fenómeno cultural, el propósito de la elaboración de la primera parte de esta tesis doctoral no ha sido otro que el de realizar un análisis lo más objetivo posible de dicha evolución histórica, mostrando primeramente sus orígenes y su desarrollo, y concluyendo mediante un análisis sobre el modo en que este tipo de budismo ha sido y es practicado en la actualidad. De esta forma, se podrá pasar a considerar en la segunda parte la particular atmósfera en que se desenvuelve la estética del budismo de Meditación atendiendo al análisis de las muy variadas manifestaciones artísticas surgidas bajo su influencia, e intentar revelar cuál es la base en que se sustenta la posibilidad del desarrollo de este tipo de arte en el mundo actual.

Tras las conclusiones, aparte de una extensa bibliografía cuyo carácter y contenido quedará explicado en las páginas que la introducen, se han adjuntado una serie de apéndices cuya consulta podrá servir de ayuda para una mejor comprensión de diversos aspectos del presente estudio. Así, en primer lugar, se ha insertado una relación de las entrevistas realizadas para la elaboración de este

trabajo, algunos de cuyos contenidos aparecen citados en diferentes partes de esta tesis doctoral. A continuación, aparece una lista comparativa de los sistemas Pinyin y Wade-Giles de transcripción fonética china, una relación de los jefes militares que gobernaron durante el periodo medieval de Japón, algunos de los cuales jugaron un papel decisivo en la consolidación del movimiento Zen y, finalmente, una tabla cronológica comparativa de los diferentes periodos históricos en China y Japón mediante la que se hace especial referencia al surgimiento de diferentes ramas y escuelas del budismo de Meditación. La cronología de los periodos históricos chinos y japoneses ha sido establecida a partir de la obra de Yamasaki S. *Chronological Chart of World Cultural History*, reeditada por Geishinsha en 1999, aunque hay que reconocer que el diseño de la periodización se encuentra siempre expuesto a variaciones.

En los diferentes capítulos se han insertado una serie de figuras (tablas, mapas, diagramas, y reproducciones fotográficas con ejemplos de las diversas manifestaciones artísticas). Así, en los capítulos de la primera parte se encontrarán, además de una serie de diagramas, una relación de los maestros Ch'an de los siglos VI al X y un censo de las instituciones Zen existentes en Japón. Asimismo, en esta primera parte también se incluyen siete mapas, cinco de los cuales han sido diseñados con la intención de ilustrar los desarrollos e interacciones del budismo una vez lograda la expansión de esta religión por los diferentes territorios de Asia Oriental, así como las principales rutas de transmisión del budismo de Meditación desde China a Japón en el siglo XIII y sus más destacados establecimientos.

Al resultar esencial la contemplación de las diferentes expresiones artísticas, se ha considerado oportuno que los capítulos de la segunda parte de esta tesis se ilustren con algunas láminas o reproducciones de obras representativas en un formato favorable para la participación en la visión de los artistas, las cuales serán analizadas con cierto detalle. Todas las ilustraciones aparecen reseñadas tras el índice de contenido de cada volumen de esta tesis en un listado de figuras.



§§§§§§§§

En el curso de la realización de este trabajo he podido percibir que resulta sumamente difícil escribir sobre budismo Zen. En primer lugar, porque chinos y japoneses utilizan para expresarse una escritura ideográfica a base de pictogramas o caracteres que presentan muchos sentidos, por lo que no resulta posible encontrar traducción apropiada en lenguas occidentales para muchos conceptos orientales como *dô*, *satori*, *mushin*, etc., los cuales presentan muy variados significados dependiendo de la trama cultural en que se encuentren incorporados. Por otra parte, no hay caracteres correspondientes a lo que aquí se define como “iluminación”, “liberación” o “salvación”, siendo todas ellas traducciones provenientes de lenguas occidentales, por lo que hay que tener particular cuidado con estos términos para asignarles su verdadero significado en función del contexto cultural oriental específico en que aparezcan.

Algunos lectores se sienten recelosos ante el elevado número de palabras en lenguas orientales que aparecen cuando los temas de Asia Oriental entran en discusión. En las siguientes páginas se ha procurado restringir el número de nombres propios y términos técnicos relativamente poco significativos, si bien en ciertos contextos –como es el del budismo de Meditación en Asia– el uso de tales vocablos no puede evitarse totalmente. Los términos extranjeros, con excepción de los nombres de periodos históricos, lugares, escuelas o personas, aparecen siempre en este estudio en letra cursiva y son definidos breve, aunque lo más detalladamente posible, en su primera aparición. En el caso particular del término de uso más extendido como es el de “Buda”, ha sido romanizado según se encuentra adaptado en el idioma español.

En cuanto a la transcripción fonética, en el caso de los términos japoneses se ha utilizado el sistema de romanización Hepburn según aparece adaptado por el *Kenkyûsha's New Japanese English Dictionary*, en el cual se indican claramente las sílabas japonesas que componen cada palabra. Este sistema, que en la actualidad se encuentra ampliamente extendido al ser el empleado tanto por la

mayoría de los investigadores internacionales como por los propios japoneses, ha sido empleado aquí consistentemente, de tal manera que, como sucede con el caso de la letra “n”, no se cambia a “m” cuando aparece precedida antes de “b” o “p” según la norma gramatical vigente en Occidente –desestimando la costumbre seguida por la mayoría de los autores que emplean la lengua inglesa–, sino que se mantiene la consonante “n”, que es la única “letra no silábica” o “consonante aislada” existente dentro del sistema de escritura japonés. Debido a que los términos japoneses carecen de distinción entre forma singular y forma plural, se ha preferido no alterar esta norma lingüística para adaptar su uso al idioma español, contraviniendo también en este caso el estilo seguido por numerosos autores, quienes añaden la forma plural propia de las lenguas occidentales. Otra norma importante en la transcripción de los términos índicos, chinos, coreanos y japoneses, consiste en el uso del acento circunflejo para indicar los casos en que cierta vocal ha de pronunciarse de manera doble o alargada, lo que resulta además esencial en el caso del idioma japonés dado el gran número de palabras japonesas que presentan una pronunciación muy parecida pero distinto significado. Una excepción se realiza en los nombres propios de lugares –como Tôkyô, Ôsaka o Kyôto–, que se encuentran despojados de signos diacríticos en el texto principal, aunque no así en la bibliografía que aparece al final del segundo volumen.

Hay que tener en cuenta además ciertas diferencias de pronunciación al hacer la transcripción desde la lengua japonesa a la española, de tal manera que, entre otras leves diferencias, en las palabras en que aparece una letra “j”, como en Jômon, ésta ha de pronunciarse como la “ll” española; en las que aparece la sílaba “ge” o la “gi”, como en *yûgen* o en *takigi*, hay que aplicar un sonido como el del español “gue” o “gui”; en las que aparece la “y”, como en *yûgen* o *Kyoto*, ha de leerse como la “i” latina. En el caso particular de la letra “z”, como ocurre en la palabra *zen*, se pronuncia en japonés aplicando un sonido sordo [“dz”], el cual no encuentra correspondencia con ningún sonido en español. No existen, por lo demás, normas aceptadas para la división de palabras o para escribir letras

capitales al transcribir la lengua japonesa. En el caso del término “zen”, se ha empleado en este estudio la letra mayúscula inicial cuando se hace referencia al budismo de Meditación japonés como corriente o movimiento del budismo que tiene su expresión en forma de escuelas, eligiéndose la forma cursiva en minúscula cuando se discurre sobre éste término en asociación con otros conceptos.

En cuanto a los términos chinos, se ha seguido el clásico sistema Wade-Giles, pues la adopción de cualquier otro de los sistemas disponibles hubiera suscitado problemas difícilmente superables para aquellas personas que no se encuentren familiarizadas con los principios fundamentales de la transcripción. Además, a pesar de que el sistema Pinyin de romanización fue adoptado oficialmente en 1979 por la República Popular de China, el anteriormente establecido Wade-Giles continua siendo utilizado extensamente. De este modo, con el fin de adaptarse a la forma más frecuentemente utilizada en el mundo académico en el campo de los estudios sobre budismo de Meditación, las entradas han sido transcritas en su forma Wade-Giles. No obstante, y aunque la mayoría de las obras disponibles sobre este tema aparecen reproducidas en el sistema aquí utilizado, se incluye en los apéndices una tabla que compara el Wade-Giles con el Pinyin, pues éste último va avanzando poco a poco; de tal modo, en ciertas obras pueden aparecer los vocablos chinos transcritos mediante este sistema; así, por ejemplo, *tao (dao)*, Sung (Song), Ch'an (Chan), etc.

De las dos lenguas indoarias en que fue transmitido el budismo, en lugar del pali (del sánscrito *pāli*) se ha preferido emplear en este estudio la versión sánscrita de los términos budistas y de nombres propios como regla general. Al igual que en el caso de los términos chinos, coreanos o japoneses, los nombres índicos también aparecen siempre en su forma singular, y también aquí los términos de procedencia india han sido tipografiados uniformemente con sus correspondientes marcas diacríticas, si bien ha de notarse que existe otro sistema simplificado de transcripción empleado comúnmente en literatura no erudita. Conviene realizar una precisión en cuanto a la palabra sánscrita *dharma*, (*pāli*,

*dhamma*; ch., *fa*; jp., *hō*), pues pueden diferenciarse tres usos de ella: 1) cosa, elemento del ser; 2) deber, ley, doctrina; 3) realidad búdica universal (*dharma-dhātu*). El significado del primer uso surge de la filosofía Śrāvakayāna y se encuentra también presente en textos del budismo Zen. Los significados del segundo y del tercer uso se suelen cruzar frecuentemente, por lo que el referido a la ley budista ha sido resaltado aquí con mayúscula inicial.

La lengua inglesa, así como la española, la italiana y la japonesa, forman parte de la investigación de esta tesis doctoral sobre la corriente budista de Meditación y el arte derivado de su influencia. Aunque muchos de los estudios sobre esta corriente se encuentran publicados en lengua inglesa, es preciso reconocer que el conocimiento de la lengua japonesa resulta fundamental.

Hay que observar que aunque la doctrina del movimiento budista de Meditación fue originada en China —donde aún se desarrolla actualmente, así como en otros países asiáticos por los que se extendió (Vietnam y Corea)—, ha sido en Japón donde alcanzó mayor prosperidad, y que éste es el país desde el que se impulsan las principales investigaciones al mismo tiempo que sirve de plataforma para su difusión en Occidente. Como se tendrá ocasión de analizar, el hecho de que se haya transmitido el budismo de Meditación a Occidente especialmente desde su versión japonesa más que desde la correspondiente a otros países donde algún día arraigó, se debe a que fue en Japón donde alcanzó su mayor desarrollo y donde se conserva en la actualidad en forma de escuelas de budismo.

Al ser principalmente a través de Japón desde donde el budismo de Meditación ha llegado a ser conocido en Occidente, las expresiones tradicionales y los términos técnicos de este movimiento aparecen en este estudio reseñados en su forma japonesa en primer lugar. De acuerdo con esto, y para facilitar su localización, lo mismo ocurre en el caso de títulos chinos de obras pertenecientes a esta corriente budista que aparecen en la bibliografía. Se apreciará una excepción en lo referente al caso de los nombres propios, incluyendo nombres de personas, lugares o escuelas, los cuales se citan siempre de acuerdo con el país de

origen –chino, coreano o japonés–, si bien en muchos casos se proporciona la lectura japonesa entre paréntesis, siguiéndose en los nombres de personas orientales la costumbre de poner el apellido antecediendo al nombre. Para las referencias de términos sánscritos, chinos y japoneses que aparecen entre paréntesis, se han empleado las abreviaturas “scr.,” “ch.” y “jp.” respectivamente.

Por otra parte, como ha sido indicado, el lector encontrará los significados de los términos extranjeros explicados en su contexto según vayan apareciendo, eliminándose así la necesidad de un glosario separado cuya consulta pueda distraer de la lectura del texto principal. Siguiendo este mismo afán de claridad, las notas que acompañan a este trabajo se encuentran expuestas a pie de página, tratándose en algunas ocasiones de referencias a las citas o de palabras de autores que pueden aclarar y ampliar el sentido de algunos aspectos relacionados con los temas que se abordan. También aparecen intercaladas en algunos casos notas explicativas y notas bibliográficas, incluyéndose en estas últimas una reseña editorial con la finalidad de presentar un eficaz material que permita trazar un plan de estudio para profundizar en los temas que se prefieran. En cuanto a las traducciones de los diferentes textos de autores que han sido empleados para la redacción de este estudio, hay que observar que han sido realizadas por mí a partir de la edición citada en el texto, a menos que se especifique otra cosa en las notas a pie de página, por lo que cualquier error que pueda advertirse en ellas es de mi absoluta responsabilidad.

## AGRADECIMIENTOS

Deseo expresar aquí mi reconocimiento a todas aquellas personas que han participado en cualquiera de las muy variadas facetas comprendidas en el presente trabajo de investigación.

En primer lugar quería reseñar la labor de la directora de esta tesis, la profesora Carmen García-Ormaechea y Quero, quien, tras una dilatada labor profesional en la enseñanza sobre historia del arte de Asia en la Universidad Complutense de Madrid, ha reunido bajo su influencia un grupo de investigación que lleva la denominación del continente asiático en el Departamento de Historia de Arte III (Contemporáneo) de dicha Universidad, gracias a lo cual se empieza a atisbar una cierta evolución y un futuro esperanzador para los estudios sobre historia del arte de Asia en España.

A continuación, pero no menos inestimable en cuanto a la ayuda brindada para la elaboración de esta tesis doctoral, he de destacar la labor del especialista en teatro *nô*, miembro de la junta directiva del grupo “Hashi no Kai” (perteneciente a la escuela Kanze) y profesor del Departamento de Artes y Ciencias de la Universidad de Tokyo, Matsuoka Shinpei, quien fue mi tutor e instructor durante el periodo de investigación transcurrido en Japón. Durante el tiempo en que estuve bajo su tutela como investigador extranjero, me proporcionó todo tipo de facilidades, abriéndome numerosas puertas y promoviendo diversas actividades académicas relacionadas con esta tesis, entre las que se incluyeron numerosas exposiciones sobre arte del budismo de Meditación realizadas en su curso de doctorado y un seminario dedicado a visitar destacados templos del budismo Zen en la zona de Kyoto.

Tampoco podría dejar de mencionar el apoyo recibido por parte de todas aquellas personas que han hecho posible el desarrollo de esta investigación, comenzando por los miembros de las Embajadas de Japón en España y de España en Japón, y por el personal de las bibliotecas de la Universidad Complutense de

Madrid, la Universidad de Tokyo y la Fundación Japón (*Kokusai kôryû kikin*) en sus sedes de Tokyo y Bangkok. Especial referencia merece Kawaguchi Miho, encargada por la Fundación Japón para asistir la presente investigación durante mi estancia en Japón. Agradezco igualmente su valiosa participación a todas las personas que accedieron a ser entrevistadas; a Yoshiatsu Doi, presidente de la Asociación Cultural Hispano-Japonesa “Tora”, quien me introdujo en la práctica de las artes marciales japonesas; a mis profesores de *kendô*, Nagano Akira, Kojima sensei y los hermanos Ii, por su ejemplo de paciencia e imperturbabilidad; a Francisco Pitera y Bernardo Pérez, por sus reportajes fotográficos de distintas exposiciones artísticas, y a Imaeda Aki, por su asistencia en las traducciones de lengua japonesa y en muchas de las entrevistas realizadas.

También desearía mostrar mi agradecimiento a muchas otras personas, quienes, de una forma u otra forma han colaborado durante el proceso de elaboración de este trabajo aportando su ayuda y sus valiosas sugerencias:

A los profesores de la Universidad de Tokyo, Tsunekawa Keiichi, director del Programa Latino-Americano, Yasaka Masamitsu, profesor de la Facultad de Económicas, Ueda Hiroto, profesor del Departamento de Español, y Ogawa Hiromitsu, profesor del Departamento de Arte de Asia Oriental del Instituto de Cultura Oriental; a Yamashita Yuji, profesor del Departamento de Artes de la Universidad Meiji Gakuin; Hatsumi Masaaki, maestro de *ninjutsu* en el Tôkyô Budôkan; Kobayashi Katsumi, secretario general de la organización “Youth for Understanding International Exchange”; Seiichi Iizaka, secretario general de la Eisei Bunko Foundation; Hajime Miichi, director de la División de Proyectos Culturales del Asahi Shinbum; Ookubo Yasumasa, director del teatro *nô* de Nagoya; Kawaguchi Kei, director general de la Oficina Administrativa del Castillo de Nagoya; y Hayashiya Keiichi, ex embajador de Japón en España. Y a Florentino Rodao, Tonouchi Ayana, Tonouchi Harumi, Yogo Erina, Nacho Martínez, Paul Atkins, Cristina Laffin, Ôishi Midori, Teresa Herrero y Nuno da Mota Veiga, por su estímulo y especial colaboración.





## I- “DESFRAGMENTACIÓN” DE LO ZEN

*Everything exist according to its own nature. Our individual perceptions of worth, correctness, beauty, size, and value exist inside our heads, not outside them.*<sup>1</sup>

El movimiento del budismo de Meditación (en chino Ch'an, en vietnamita Thiên, en coreano Sŏn y, en japonés, Zen) constituye un conjunto de expresiones culturales surgidas en el ámbito de Asia Oriental, cuyos remotos orígenes se sitúan en la experiencia de la “iluminación” que obtuvo el príncipe indio Siddhârta Gautama –o Buda Śâkyamuni– en una fecha indeterminada del siglo VI a. C. De este modo, el budismo de Meditación hunde sus raíces en India con la aparición de la figura de Buda Śâkyamuni y su experiencia de la iluminación obtenida a través de una profunda práctica meditativa.

En Asia Oriental se desarrolló a partir de esta experiencia un complejo unitario que tuvo su origen en China a partir de la dinastía Liang (siglo VI d. C.), donde prosperó durante casi nueve siglos –desde inicios de la dinastía T'ang (siglo VII) hasta principios de la dinastía Ming (siglo XV)– con el nombre de Ch'an. Y si bien es cierto que sus manifestaciones chinas se desarrollan aún en la actualidad, este movimiento dejó de ofrecer a partir de aquellos tiempos el talante independiente que fue característico durante su periodo de mayor esplendor, debido a la unificación de sus prácticas con las de otros tipos de budismo.

Este complejo de expresiones prosiguió un largo viaje desde China (que antiguamente incluía Vietnam) hacia Asia Oriental, tanto a Corea como a Japón. Pero así como en Vietnam y Corea no tuvo un gran desarrollo, en Japón se expandió de modo notable, especialmente cuando las comunicaciones que tuvieron lugar entre China y Japón desde el periodo Asuka (desde el siglo VI) fueron renovadas con fuerza a partir del periodo Kamakura (entre fines del siglo XII y el

---

<sup>1</sup> .- En Holmes, Stewart W. y Horioka Chimyo 1989, p. 28.

primer tercio del siglo XIV), alcanzándose el periodo de mayor esplendor en este archipiélago durante los periodos Muromachi, Momoyama y principios de Edo (aproximadamente entre los siglos XIV y XVII). Y aunque posteriormente entró también aquí en un cierto declive, las raíces de este complejo cultural han logrado ser mantenidas firmemente hasta el día de hoy, pudiendo ser constatada su vitalidad en múltiples aspectos, como, por ejemplo, en la energía que desprenden sus manifestaciones artísticas o en el hecho de que sus monasterios son frecuentados por numerosos seguidores deseosos de practicar sus enseñanzas.

El budismo de Meditación, que había permanecido durante largos siglos confinado en una limitada parte del mundo y cuya práctica era conocida sólo por un grupo reducido de personas, ha llegado a extenderse en el siglo XX hacia numerosos rincones de la tierra, adquiriendo gran influencia como movimiento de carácter espiritual. Esta fuerza espiritual ha penetrado no sólo en la esfera de la religión, sino en diversos campos del conocimiento humano, incluido el arte, emergiendo un nuevo panorama que conlleva la continuidad y el respeto por las antiguas tradiciones, y, asimismo, involucra un inevitable proceso de cambio.

## **TRADICIÓN DEL BUDISMO DE MEDITACIÓN**

El origen del movimiento budista de Meditación se remonta a la inefable experiencia de Buda, es decir, al momento en que, mediado el siglo VI a. C., Siddhârta Gautama obtuvo la iluminación (que significa “despertar”, “comprensión” o “conocimiento de la verdad absoluta”), convirtiéndose en Buda. Según la propia tradición de las diversas escuelas integradas en este movimiento, la esencia de esa iluminación fue transmitida en un mensaje “sin palabras” a uno de sus discípulos, Mahâkâsyapa, quien es considerado como el primer patriarca indio de esta tradición. Siguiendo con la versión ofrecida desde las escuelas de este movimiento, mucho más tarde, en el siglo VI d. C., el vigésimo octavo patriarca indio, Bodhidharma, viajó a China e implantó estas enseñanzas. Fue en este país donde se estableció un sistema original hacia finales del siglo VII que

se configuró como una síntesis de taoísmo filosófico, budismo y ciertos rasgos de confucianismo, el cual recibió la denominación de budismo Ch'an.

Aunque las enseñanzas del budismo Ch'an se conocieron en Corea ya desde fines del siglo VII y en Japón desde el siglo VIII, no fue hasta fecha muy posterior, una vez que el Ch'an se había dividido en varias ramas, cuando dos monjes japoneses, Eisai y Dôgen, viajaron a China y dieron un decisivo impulso a esta forma de budismo. Estos dos monjes lograron traspasar y promover en el archipiélago japonés las enseñanzas del budismo de Meditación que habían sido elaboradas en China durante las dinastías T'ang y Sung, donde lograron alcanzar un brillante esplendor a partir del siglo XIII con el nombre de budismo Zen.

La palabra *zen* es la pronunciación japonesa del nombre chino original de esta doctrina, *ch'an*, el cual es proveniente a su vez del término sánscrito *dhyâna* y del pali *jhâna*.<sup>2</sup> Con ese término, que viene a significar “concentración y unificación” y habitualmente es traducido como “contemplación” o “meditación”, se define a una determinada corriente del budismo que concibe la meditación en el vacío como eje fundamental.<sup>3</sup>

---

<sup>2</sup>.- El especialista japonés Ui Hakuju cree que la traducción del término sánscrito *dhyâna* con dos caracteres chinos (*ch'an-na*) es un desarrollo tardío. Hay ejemplos que muestran que en los primeros tiempos la última sílaba no aparecía en la escritura. De aquí se sigue que *ch'an* no sea, como se dice a menudo, una abreviación de *ch'an-na*; más bien, *na* parece tratarse de una posterior e injustificada adición filológica. Cf. el prefacio de la obra de Ui, Hakuju 1939.

<sup>3</sup>.- Ch'an, la pronunciación china de *dhyâna*, es el nombre de la corriente del budismo de Meditación en China –que se dividió en escuelas a partir del siglo VII–, y Zen es el nombre que recibió este movimiento al instalarse en forma de escuelas en Japón a principios del siglo XIII. Algunos autores mantienen la distinción, mientras que otros emplean el término *zen* para referirse tanto al Ch'an chino como al Zen japonés.

Con la excepción de la Memoria, las Conclusiones y este primer capítulo introductor, donde se emplea frecuentemente el término *zen*, a lo largo de los siguientes capítulos de esta tesis doctoral he preferido utilizar la expresión “movimiento” o “corriente budista de Meditación” para aludir al contexto global de esta tendencia del budismo, y los vocablos “Ch'an”, “Thiê'n” “Sôn” o “Zen” para hacer referencia al movimiento del budismo de Meditación en China, Vietnam, Corea o Japón, respectivamente. De esta forma, los términos *dhyâna*, *ch'an*, *thiê'n*, *sôn* y *zen* son utilizados a partir del segundo capítulo en relación con su contexto cultural correspondiente, con el fin de preci-

La palabra *zen* adquiere su significado concreto al ponerse en relación con otros términos, y cuando en muchos estudios aparece empleada sin referencia a estos se convierte en una especie de abreviación tanto para su concreta designación histórica –budismo Zen– como para nombrar una actividad concreta –la meditación *zen*–. Otras designaciones históricas comunes en los estudios eruditos incluyen escuela *zen*, secta *zen*, línea o linaje *zen*, rama *zen* o tradición *zen*, si bien ha de advertirse que existe un debate abierto sobre el correcto uso de todos estos términos.<sup>4</sup>

---

sar las diversas connotaciones indias, chinas, vietnamitas, coreanas o japonesas de esta palabra. Hay que tener en cuenta que el concepto *dhyâna*, a partir del cual derivan todos estos términos, fue evolucionando y adquiriendo diversos matices en su recorrido a través de los diferentes territorios de Asia Oriental por los que se expandió la doctrina del budismo de Meditación y que, además, dentro de este movimiento, en cada uno de estos países se desarrollaron unas características singulares.

En el presente estudio, ha sido evitado asimismo el uso de la palabra “secta” para hacer referencia a cualquiera de las escuelas (en japonés, *shû*) integradas en el budismo de Meditación o a cualquiera de las divisiones sectarias que aparecen dentro de este movimiento, pues se trata de un vocablo que puede conducir fácilmente a erróneas interpretaciones.

Según se expone en el diccionario de la Real Academia de la lengua española (RAE), en su vigésima primera edición, el término “secta” presenta tres distintos significados: 1) Conjunto de seguidores de una parcialidad religiosa o ideológica. 2) Doctrina religiosa o ideológica que se diferencia e independiza de otra. 3) Conjunto de creyentes de una doctrina particular o de fieles a una religión que el hablante considera falsa. Así, si se habla de la corriente budista de Meditación o de cualquiera de sus escuelas refiriéndose a ellas como una secta, podría existir confusión con respecto a esta última acepción, siendo la primera y segunda (las relativas a una doctrina particular y al conjunto de sus fieles) asimilables al concepto de escuela siempre que exista al menos un establecimiento consolidado.

<sup>4</sup>.- El entendimiento sobre el lugar que ocupa el movimiento budista de Meditación dentro del contexto general del budismo de los países de Asia Oriental, se complica por la ambigüedad en la terminología empleada. Como señala Helen J. Baroni: “Las ambigüedades pueden ser divididas en tres configuraciones básicas: 1) la adaptación de las categorías religiosas occidentales como escuela, denominación, secta y culto al contexto japonés; 2) ambivalentes interpretaciones del término *shû* como un concepto histórico y religioso; y 3) cambios en los sistemas gubernamentales que controlan y definen oficialmente a los grupos budistas en Japón”. Baroni, Helen J. 2000, p. 13. Para reconocer la manera en que han sido empleados en la presente tesis doctoral los términos “movimiento” o “corriente”, “escuela”, “secta”, “denominación”, y “rama” o “linaje”, ver arriba, nota 3 y más adelante, pp. 226-227, nota 102.

Existen otras calificaciones que son comúnmente empleadas para definir actividades o experiencias concretas, como pueden ser práctica *zen*, actividad *zen*, experiencia *zen*, entrenamiento *zen*, *kôan zen*, meditación *zen*, iluminación *zen*, etc., y también han surgido expresiones que cubren un gran espectro y definen diferentes parcelas referidas al ámbito cultural; así, se han multiplicado términos tales como cultura *zen*, espíritu *zen*, filosofía *zen*, religión *zen*, *samurai zen* o *zen* de los guerreros, arte *zen*, etc. No obstante, parece evidente que resulta muy fácil caer en una inadecuada generalización al emplear estos términos, por lo que se hace preciso situar cada uno de los fenómenos culturales desarrollados a lo largo de la historia del movimiento budista de Meditación en relación con su contexto correspondiente.

Según interpreta Imaeda Aishin, *zen* significa “correcto pensamiento”, pues, “a través de la meditación uno puede concentrar su espíritu y de este modo puede pensar correctamente”.<sup>5</sup> Esencialmente, lo que se conoce como “actividad *zen*” o “práctica del *zen*” es, por consiguiente, un método singular de práctica espiritual basada en la meditación, concretamente en la postura sentada con las piernas cruzadas en posición yóguica –la postura del loto (*padmasana*)–, tal como fue realizada por Buda cuando obtuvo su iluminación.

A pesar de que esta doctrina intenta seguir fielmente los pasos indicados por Buda para alcanzar el objetivo de la iluminación, y al hecho de ser llevada a cabo su práctica en aislados monasterios, es preciso aclarar que las diferentes actividades vinculadas al budismo de Meditación no son sólo competencia de los monjes, sino que se trata de prácticas que cualquier persona puede realizar, y ya desde los primeros tiempos hubo numerosos seglares que destacaron en la práctica de la meditación.<sup>6</sup> Debido a que el Zen es algo vivo que puede ser experi-

---

<sup>5</sup> .- Imaeda, Aishin 1983, p.10.

<sup>6</sup> .- Así, en China existen numerosos ejemplos, siendo uno de los más destacados el del laico P’ang Yün. También en Japón existieron muchos monjes, como es el caso del famoso calígrafo y poeta japonés Ryôkan, quienes tras una etapa de vida monástica, siguieron un camino personal directamente en contacto con la vida secular.

mentado en la vida diaria mediante la voluntad y el esfuerzo personal, y no una simple idea carente de realidad, no parece que sea estrictamente necesario tener que seguir la ardua disciplina en un apartado monasterio para poder practicarlo, si bien una persona que tratara de abrirse camino decididamente en el descubrimiento de la “naturaleza original” que habita en su interior –lo cual es el objetivo que se pretende–, habría de tomar seriamente en consideración la posibilidad de acudir a un maestro apropiado para poder profundizar en dicha realización.<sup>7</sup>

No obstante, a causa de que para muchos occidentales que tratan de acceder a esta práctica puede resultar muy chocante el sometimiento a la serie de normas existentes en los monasterios, algunos maestros Zen en Japón recomiendan en ciertas ocasiones el acercamiento a esta doctrina mediante la práctica de alguna de las artes características de este contexto cultural.<sup>8</sup> Según esta indicación, parece ser que la práctica de un determinado arte e incluso la contemplación de las diversas manifestaciones artísticas que aparecen integradas en este contexto, pudieran ser los medios más adecuados para, desde una mentalidad occidental, aproximarse inicialmente a las realidades del budismo de Meditación.

---

<sup>7</sup> .- Si, según puede inferirse de las enseñanzas del Zen, la misión de cada ser consiste en despertar a su “propia naturaleza original”, para poder tener éxito en tal labor se requiere una total dedicación personal y la guía de un maestro iluminado. Si se pregunta a un maestro cómo se puede saber qué es el Zen, normalmente contestará que la única manera de descubrirlo es practicando en un monasterio bajo la guía de un cualificado sacerdote Zen o un maestro laico que haya recibido acreditación.

Cuando en las entrevistas realizadas a algunos monjes Zen en Japón abordé la cuestión de la necesidad de la guía de un maestro para proceder a la práctica *zen*, todos los entrevistados respondieron afirmativamente; sólo Tai Hô, un monje de la escuela Rinzaï, contestó, al tiempo que dibujaba un punto en la parte superior de un papel, que había que tratar de llegar a ese determinado punto que representa el descubrimiento de la naturaleza original y que, sin la ayuda de un maestro, el practicante podría desviarse del camino más fácilmente y tardar de ese modo mucho más tiempo, o no llegar nunca a alcanzar la “iluminación”. Añadió que él llevaba veinte años de vida monástica y que era ahora cuando empezaba a vislumbrar algunas de las cosas que le había puntualizado su maestro. Entrevista a Tai Hô. Tajimi (Gifu) 26-VII-97.

<sup>8</sup> .- Tal fue el caso del profesor alemán de filosofía, Eugen Herrigel, quien tras su arduo aprendizaje en el arte de la arquería bajo un maestro Zen, escribió el famoso libro *Zen en el arte del tiro con arco*.

La iluminación, cuya consecución es el objetivo de todas las escuelas de budismo, había sido propugnada por Buda con el propósito de ayudar a sus seguidores a alcanzarla mediante sus propios medios; sin embargo, al convertirse la doctrina de Buda con el transcurrir del tiempo en una religión de masas, la obtención de dicha iluminación resultó ser un empeño arduo de realizar para una gran mayoría, por lo que surgieron numerosas escuelas que renunciaron al requerido esfuerzo personal en favor de diversos fundamentos de carácter devocional. Por su parte, dentro de todas las escuelas pertenecientes al movimiento budista de Meditación, en contraste con las escuelas de otros movimientos budistas, es mantenida la idea de que la iluminación individual consiste en el descubrimiento de la “propia naturaleza original” o “naturaleza de Buda”, y que ello puede ser obtenido en esta vida a través de una profunda disciplina basada en la práctica de la meditación. Pero se trata de un tipo de meditación mediante la que no se pretende recurrir a los métodos del pensamiento racional, los cuales se revelan totalmente ineficaces para comprender ese “despertar”. Por todo ello, las escuelas de la corriente budista de Meditación suponen una mayor cercanía que el resto de las escuelas a los principios esenciales expuestos por Buda Śâkyamuni.

## **ECLOSIÓN DEL ZEN EN EL MUNDO OCCIDENTAL**

A causa de su profundidad espiritual, el Zen está captando la atención de numerosas personas, y puede constatare que existe un gran interés por este movimiento en Occidente, especialmente desde la segunda mitad del siglo XX, tras haber sido difundidas algunas de las enseñanzas y fundadas numerosas comunidades, primero en América y posteriormente en Europa, África y Oceanía.<sup>9</sup>

---

<sup>9</sup>.- Mediante el término “Occidente” se considera globalmente al conjunto formado por los Estados Unidos y diversos países que comparten básicamente un mismo sistema social, económico y cultural, mientras que por “Oriente” se define convencionalmente a Asia y las regiones inmediatas a ella de Europa y África. El conocimiento del budismo Zen ha sido expandido durante el siglo XX en amplias zonas del mundo habiéndose establecido numerosas misiones en el exterior de Japón. Pueden consultarse

Durante su dilatada historia se han enseñado muchos tipos de Zen y se han producido numerosas manifestaciones artísticas. Pero precisamente a causa de esta diversidad, algunas veces se ha perdido el espíritu del Zen, es decir, lo que fue transmitido en su forma más correcta por el mismo Buda y los patriarcas. Además, en el caso de Occidente, el budismo de Meditación se ha difundido en muy diferentes versiones –desde China, Corea o Vietnam–, existiendo muchos ejemplos de interpretaciones incorrectas del budismo de Meditación que han sido introducidas tanto en Europa como en América, así como numerosos casos donde sólo algunos aspectos del Zen japonés parecen haber sido enfatizados.

No obstante, cada vez se siente con mayor intensidad la influencia de formas más genuinas de Zen japonés, de modo que, en lugar del existente en otros países por los que anteriormente se extendió la influencia del budismo de Meditación, el Zen japonés cobra actualmente un gran auge en Occidente. La razón de esta expansión es que ha sido principalmente en Japón donde ha sobrevivido en forma de escuelas, entre las que se cuentan algunas de reciente creación, y es allí donde los monjes se muestran suficientemente receptivos para los deseos de practicar de numerosos occidentales, al tiempo que trabajan para poder ofrecer una fiel interpretación de su doctrina y promover de este modo el desarrollo más allá de su territorio.<sup>10</sup>

Aunque actualmente el Zen es bastante conocido en Occidente, las ideas que la gente tiene sobre esta corriente del budismo suelen variar considerablemente, e incluso las diferentes interpretaciones pueden llegar a ser en ocasiones completamente opuestas. Así, puede comprobarse que existen personas que profesan una admiración exagerada, mientras que otras advierten acerca de lo que consideran como un fenómeno sumamente peligroso. La visión de lo *zen* en Oc-

---

las direcciones de diversos centros y una lista de sus publicaciones periódicas a través de Internet en la siguiente dirección web: <http://www.ciolek.com/WWWVL-Zen.html>

<sup>10</sup> .- Un diagrama de las escuelas del budismo de Meditación aparece más adelante, p. 320 (fig. 9). También puede ser consultada una lista de escuelas Zen en el Japón actual en la p. 519 (fig. 14). Para más información, ver la página web citada arriba.



cidente no se presenta, pues, sin ambigüedades, pero una aproximación a este tema desde la perspectiva de su recepción en Occidente ayudará a acercarse a él desde diferentes enfoques y permitirá comprobar las muy distintas reacciones que se han producido en la comprensión del movimiento budista de Meditación.

## PRIMEROS CONTACTOS CON EL MUNDO OCCIDENTAL

El mundo occidental entró por primera vez en contacto con Japón por medio de comerciantes y misioneros cristianos de origen europeo en el siglo XVI y, ya en aquel momento, se tuvo conocimiento del Zen japonés y de la gran variedad de artes que se integraban en este contexto.<sup>11</sup> Sin embargo, tras la expulsión de los extranjeros a instancias del Estado feudal, el archipiélago japonés se mantuvo en un casi total aislamiento durante un periodo de más de doscientos cincuenta años (1603-1868), permaneciendo de este modo prácticamente olvidadas las tradiciones del Zen para el mundo occidental hasta que, finalmente, fueron renovadas las comunicaciones tras la apertura de Japón durante la segunda mitad del siglo XIX.<sup>12</sup>

---

<sup>11</sup> .- Los primeros europeos que llegaron a Japón fueron algunos comerciantes portugueses en 1543 y el misionero jesuita español San Francisco Javier en 1549. Muchos misioneros europeos reconocieron al Zen como el movimiento más original del budismo japonés, sin rivalidad en vitalidad e influencia. Existe un manuscrito en portugués en dos volúmenes con los estudios del misionero portugués Joao Rodríguez sobre cultura japonesa, que ha sido editado y traducido al inglés por Michael Cooper bajo el título *This Island of Japan*. Los cuatro capítulos sobre el “arte del té” fueron editados y traducidos al español por J. L. Álvarez Taladriz en 1954 con el título *Arte del Cha*.

<sup>12</sup> .- A causa del breve periodo de evangelización, el cristianismo no pudo llegar a un completo desarrollo. El conocimiento acerca de la penetración del cristianismo en la cultura japonesa de aquellos tiempos es limitado, siendo las principales fuentes históricas del periodo las cartas de los misioneros. Algunos relatos de San Francisco Javier en los que expone sus contactos con la institución Zen se encuentran recogidos en la “gran carta” de San Francisco Javier desde Kagoshima, fechada el 5 de noviembre de 1549 (en la edición de las cartas de San Francisco Javier de la Monumenta Historica Societatis Jesu, *Epistolae S. Francis Xavier*, vol. 2, editada por Georg Schurhammer y J. Wicki, pp. 189-90). También en Schurhammer, Georg. *Francis Xavier: His Life, His Times*, vol. 4. Roma, 1982, pp. 80-97, aparece una explicación de los contenidos con breves anotaciones. Cf. Dumoulin, Heinrich 1990, pp. 262-268 y 289-91.

Para poder hacerse aunque sea una vaga idea de lo que pudo suponer para la sociedad japonesa en general y para la institución Zen en particular el proceso inicial de aproximación entre Oriente y Occidente que tuvo lugar con la llegada del periodo Meiji en 1868, hay que tener en cuenta que Japón había sido uno de los países más misteriosos y desconocidos del planeta. De pronto, al entrar el mundo occidental en contacto con Japón, se trataron de asimilar por ambas partes todos los elementos culturales que se podían intercambiar, aunque esto sucedió demasiado deprisa –al ritmo de los avances de la sociedad occidental–, con la consiguiente pérdida de discernimiento y, por tanto, de una adecuada valoración. El hecho es que el fenómeno del intento de conocimiento y acercamiento hacia el mundo japonés, y especialmente hacia el tema del budismo Zen, sigue aún su curso lento en Occidente, si bien ya parece imparable al comenzar a abandonarse la visión etnocéntrica predominante y encontrarse los seres humanos cada vez más inmersos en un mundo globalizado.

A la hora de analizar el proceso de asimilación del Zen por parte de Occidente, resulta necesario reconocer algunos factores que han intervenido en su recepción en esta vasta región del planeta, todos los cuales constituyen fenómenos enteramente pertenecientes al siglo XX. Aunque algunas de las enseñanzas del budismo de Meditación fueron introducidas esporádicamente en Occidente a partir de finales del siglo XIX, fue sobre todo en los años que siguieron a la Segunda Guerra Mundial cuando hicieron su entrada definitiva para el gran público, principalmente a través de los esfuerzos pioneros del practicante laico de origen nipón Suzuki Daisetz.

## **FACTORES EN LA RECEPCIÓN DEL BUDISMO ZEN EN OCCIDENTE**

Actualmente el budismo se encuentra extendido por los cinco continentes y puede afirmarse que ha enraizado firmemente en suelo occidental, de tal manera que parece sólo cuestión de tiempo que esas raíces profundicen aún más. Y ha sido a través del esfuerzo de algunos estudiosos occidentales, no misioneros bu-

distas, como las semillas para el crecimiento del budismo fueron mostradas inicialmente en Occidente.

Los primeros conocimientos sobre budismo llegaron a Occidente en la primera parte del siglo XIX, cuando los especialistas europeos, principalmente por razones académicas, comenzaron a estudiar el budismo, que atrajo su atención como una rama de los estudios orientales o como parte del pensamiento y la cultura de India. Pali, sánscrito, chino y tibetano se convirtieron en los temas de su estudio, siendo traducidos y publicados numerosos textos budistas. Algunos autores escribieron estudios eruditos sobre la historia y la doctrina del budismo, y a través de los trabajos de estos estudiosos empezó a crecer el interés tanto en el budismo como en los estudios budistas.

Mientras algunos de estos especialistas realizaban un estudio académico del budismo, aceptaron el mensaje de Buda y se declararon budistas, lo que también sucede con relativa frecuencia en la actualidad. De este modo, se hace necesario distinguir entre dos clases de especialistas: aquellos que estudian y escriben sobre budismo con una inspiración budista, y los que hacen exactamente lo mismo pero motivados por propósitos puramente académicos. Por lo demás, muchas personas occidentales han llegado y llegan a convertirse al budismo a través de la lectura de los escritos de esos especialistas. Este estado de cosas sobrevino por vez primera en un momento en que el budismo asiático se encontraba estancado en formas aceptadas por la costumbre, o sufriendo persecuciones o supresión, principalmente a causa de la expansión colonial europea. Con la carencia de actividad misionera por parte de las comunidades budistas, los libros sobre budismo reemplazaron el papel de las misiones budistas.

El interés por el budismo y los estudios budistas sigue creciendo cada vez con mayor intensidad, más allá de los confines de los especialistas, repercutiendo en el público en general. Desde el momento en que hizo aparición el budismo en Occidente, existe una creciente tendencia a que los libros de algunos autores se conviertan en las obras-guía para numerosos practicantes budistas. Entre otra

serie de tendencias que se han desarrollado en Occidente acerca del conocimiento sobre el budismo, quizá la más notable es que éste es abordado principalmente desde un punto de vista práctico. Entre las diferentes prácticas, la meditación es uno de los aspectos del budismo que suscita más interés entre muchos occidentales, algunos de los cuales se sienten atraídos hacia los países donde se desarrolla el budismo asiático e ingresan como monjes para practicar la meditación budista bajo la guía de maestros locales. Otra nueva tendencia, proveniente en este caso de los centros budistas asiáticos, consiste en jugar un papel más intenso y activo en la expansión del conocimiento del budismo en Occidente, especialmente a través de sus escritos.

En cuanto a la influencia concreta ejercida por el movimiento budista de Meditación en Occidente, también comenzó a desarrollarse a través de algunos autores occidentales, si bien en un periodo algo posterior, una vez transcurrida la primera mitad del siglo XIX. Sin embargo, a pesar de los incipientes contactos de algunos especialistas occidentales con el budismo de Meditación en las últimas décadas del siglo XIX, parece oportuno comenzar resaltando la influencia ejercida por Suzuki Daisetz (1870-1966), con quien se inicia la fase decisiva de la introducción del Zen en Occidente.

Suzuki Daisetz es uno de los más famosos autores sobre budismo asiático y el principal expositor en inglés de las enseñanzas del Zen. Fue principalmente a través de sus obras, que han sido traducidas a numerosas lenguas occidentales, como el Zen alcanzó popularidad en Occidente,<sup>13</sup> aunque hay que considerar la influencia de otros autores cuyas obras sobre Zen y pensamiento oriental que también fueron populares entre diversos artistas occidentales de vanguardia.<sup>14</sup>

---

<sup>13</sup> .- Cf. Dumoulin, Heinrich 1995, pp. 4-10. Algunas de las obras de Suzuki se reseñan en la Bibliografía que aparece al final de esta tesis doctoral, repartidas en los apartados de *Traducciones de textos del budismo Ch'an y Zen*, *Historia, sociedad, pensamiento y religión en Asia*, *Budismo Zen y Arte y estética Zen*.

<sup>14</sup> .- Sobre los autores cuyos escritos sobre Zen y pensamiento oriental ejercieron mayor influencia entre los artistas europeos y americanos del siglo XX, ver adelante, volumen II, p. 821, nota 32.

Pero para comprender cómo Suzuki pudo llevar a cabo su extensa labor divulgadora, resulta necesario conocer algunos datos sobre su biografía.

Durante su época de estudiante universitario, Suzuki estableció contactos con el budismo Zen gracias a Imagita Kôsen (1816-1892) y retomó la práctica después de su graduación universitaria en el templo Engaku-ji de Kamakura, bajo el famoso maestro Shaku Sôen (1858-1919), quien en aquellos momentos era abad de este monasterio. Con ocasión del Congreso Mundial de Religiones celebrado durante la Exposición de Chicago en 1893, a partir del cual se inició una nueva situación de interacciones entre diversas religiones, Shaku Sôen fue enviado como representante del budismo japonés. Este Congreso supuso la presentación del budismo y el hinduismo en Occidente, aunque parece ser que Shaku Sôen no logró transmitir su visión del budismo a causa de su escaso conocimiento de la lengua inglesa. No obstante, trabó amistad con Paul Carus (1852-1919) y le recomendó a Suzuki como asistente para el proyecto de traducción de una serie de textos orientales.

Tras su regreso a Japón, Shaku Sôen envió a Suzuki a Estados Unidos, donde el trabajo editorial le proporcionó la oportunidad para perfeccionar su conocimiento de la lengua inglesa y entrar en contacto con la cultura occidental. La labor de propagación del Zen en Occidente por parte de Suzuki se inició tras dejar su residencia en Estados Unidos en 1908. A partir de los siguientes treinta años estuvo viajando por varios países occidentales y se dedicó plenamente al estudio del Zen, llegando a ser, como él mismo afirma en una relación autobiográfica, “el primero en hacer un estudio especial del Zen en inglés”.<sup>15</sup>

Hay que considerar que las obras de Suzuki fueron sumamente influyentes en Occidente, y que las ideas claves, junto con numerosas peculiaridades de la

---

<sup>15</sup> .- Abe, Masao 1986, p. 21. En esta obra se presenta una útil cronología (pp. 219-224) y también una extensa bibliografía de Suzuki Daisetz (pp. 235-246). Para más información sobre las obras de Suzuki, puede consultarse la página web de la Fundación Japón: <http://www.jpf.go.jp/> y emplear la herramienta de búsqueda bibliográfica *Catalogue Search* (Library Online Catalogue) en *The Japan Foundation Library*.

concepción del budismo de Meditación expresadas en sus obras, moldearon la comprensión de este movimiento de un modo muy especial. Por tanto, resulta recomendable atender al carácter particular de la expresión del budismo Zen en las obras de Suzuki. Aunque durante su dilatada vida no escribió un solo libro sistemático sobre Zen, ni trató de dilucidar su historia, Suzuki tocó la mayoría de los puntos importantes, los cuales interpretó y adaptó al entendimiento occidental gracias a la familiaridad que adquirió sobre ambas tradiciones.

En su mensaje sobre el Zen acentuó conscientemente ciertos aspectos de la literatura *zen* y desarrolló con gran energía algunos pensamientos de su propiedad, reinterpretándolos constantemente mientras destacaba determinados temas y los adaptaba a las inclinaciones occidentales. Así, como practicante del budismo de la escuela Rinzai, se centró en la experiencia del *satori*, que concebía como la esencia del budismo Zen, y en los *kôan* o ejercicios paradójicos en que los practicantes se concentran para acceder a dicha experiencia. Debido al aura emanada por los escritos de este autor, los términos *satori* y *kôan* han llegado a ser los más populares entre el conjunto de receptores occidentales de esta corriente de budismo.

Suzuki fue un escritor muy prolífico, como puede comprobarse en la edición japonesa que comprende treinta volúmenes, y sus obras pueden ser consideradas desde muy distintos puntos de vista.<sup>16</sup> Aunque la inclinación psicológica suele ser dominante, sobre todo en la etapa anterior a la Segunda Guerra Mundial, a partir de entonces puede observarse en sus escritos una tendencia filosófica. En el estilo psicológico de Suzuki es evidente la influencia del escritor norteamericano William James (1842-1910), y puede afirmarse que fue mediante esta afinidad como las palabras de Suzuki pudieron introducirse en el corazón de sus lectores y oyentes occidentales.

---

<sup>16</sup>.- La edición japonesa de las obras completas de Suzuki fue publicada por Iwanami Shoten, Tokyo, 1968-1979. Una selección en once volúmenes fue editada por Shujunûnsha, en Tokyo. Por otra parte, se encuentra en preparación la edición de sus obras completas en inglés.

Aparte de la terminología de los estados mentales místicos expuestas por William James, que Suzuki expandió a unas nuevas características,<sup>17</sup> más importantes para él eran las alusiones de James a las fuerzas del subconsciente y la gran significación que atribuía a éstas para la vida religiosa.<sup>18</sup>

Tras la cesura marcada por la Segunda Guerra Mundial, los escritos y las palabras de Suzuki alcanzaron mayores niveles de audiencia y dieron un nuevo giro, centrándose también en planteamientos filosóficos y metafísicos, aunque seguía mostrando muy poco interés por la historia del movimiento Zen. A partir de 1946 comenzó a dar cursos en algunas universidades de Estados Unidos, y también impartió conferencias en varias ciudades de Europa, consiguiendo una amplia y abierta aclamación. Casi hasta el final de su vida, el tema fue el budismo Zen; no obstante, siempre se mostraba menos interesado en mostrar información objetiva sobre el Zen que en enseñar la vía hacia la realidad del *satori*.<sup>19</sup>

La visión del Zen ofrecida por Suzuki desplegó diversas consecuencias, dando lugar a diferentes interpretaciones en Occidente. Principalmente, su tendencia a generalizar y emplear un lenguaje psicológico podía fácilmente derivar en una pérdida de visión de las raíces budistas del Zen.<sup>20</sup> Asimismo, al insistir

---

<sup>17</sup> .- Suzuki, Daisetz T., 1950, pp. 31-39. Cf. James, William 1936.

<sup>18</sup> .- Cf. Dumoulin, Heinrich 1995, pp. 4 y 92. Como señala Dumoulin, no puede considerarse el uso que hizo Suzuki de las categorías descritas por William James en su obra *Varieties of Religious Experience* como un simple préstamo de términos, sino que existía una afinidad de ideas, puesto que, al igual que William James, Suzuki mostraba una genuina apreciación de la religión y concedía un papel primordial a la experiencia. Cf. Dumoulin, Heinrich 1979, p. 5.

<sup>19</sup> .- Cf. Dumoulin, Heinrich 1979, pp. 7-8. Hay que considerar que Suzuki también se mostró preocupado por mostrar la fe del Buda Amida, especialmente en sus últimos años, como lo evidencian algunos de sus escritos y conferencias.

<sup>20</sup> .- Como acierta en señalar Dumoulin: “Los discípulos de Suzuki que oían a su venerado maestro decir una y otra vez que el Zen no era una filosofía o una religión, procedían a interpretar el Zen en sus propios términos, los cuales usualmente eran ajenos al budismo tradicional. Los budistas Zen japoneses a menudo se quedaban estupefactos por las transformaciones que se experimentaban en Occidente, y diferenciaban entre las formas tradicionales de Zen y lo que ellos llamaron ‘Suzuki Zen’. El Zen en Occidente inconfundiblemente guardó relación con el espíritu de Suzuki por un largo tiempo”. *Ibid.*, pp. 6-7.

en la experiencia del *satori* y en la práctica del *kôan* concediendo un excesivo énfasis a lo paradójico e irracional, desdeñaba el estilo meditativo de las otras escuelas Zen, todo lo cual afectó profundamente al carácter de lo que ha sido llamado “Suzuki Zen”, así como al entendimiento general de la corriente budista de Meditación.<sup>21</sup>

La imponente obra de Suzuki para la difusión del Zen en Occidente se extiende sobre gran parte del siglo XX. Y aunque el grado de influencia que alcanzaron sus escritos fue enorme, en las obras de los numerosos seguidores que aceptaron sus teorías puede percibirse una disolución y distorsión de su obra, lo que ha derivado hasta el punto de volverla en ocasiones prácticamente irreconocible. En cuanto a este fenómeno de distorsión, parece necesario incidir además en dos diferentes motivaciones que han provocado la aparición en Occidente de sendos tipos de Zen conocidos como *square Zen* y *beat Zen*, los cuales tuvieron su auge en California durante los años 50.

Entre los argumentos que pueden apuntarse para explicar el fenómeno de la recepción del Zen en Occidente, prevalece la opinión de que la razón fundamental de este interés subyace en la necesidad de ciertas personas que, habiendo perdido el sentido de la armonía en el mundo tecnológico aparentemente ajetreado y caótico que les rodea, buscan un medio que les libere de la confusión y restaure su humanidad. Esta actitud vendría a coincidir con el llamado *square Zen* o “Zen cuadrangular”, término mediante el que se pretende designar a un tipo de Zen ortodoxo pero que es seguido por aquellas personas que conciben sus enseñanzas y prácticas como una vía de salvación, del mismo modo que podrían acogerse a las enseñanzas de algún líder aparentemente iluminado perteneciente a cualquiera de las sectas que han hecho su aparición en los tiempos modernos. De aquí acaso haya surgido la costumbre de considerar en Estados Unidos y en muchos países europeos al Zen como una secta (lo que también ha sucedido en los países de su área de influencia), ignorando el profundo arraigo en la historia

---

<sup>21</sup> .- Cf. Dumoulin, Heinrich 1995, pp. 4-5.



y la filosofía de Asia Oriental que ha condicionado la tradicional prosperidad de las escuelas de este movimiento.<sup>22</sup>

El otro concepto degradado del Zen en Occidente es el ejemplificado por la llamada *beat generation* o “generación *beat*”, quienes declaraban que su propia conducta libertina y agreste era lo que caracterizaba lo *zen*. También alzados en contra de la sociedad de desarrollo y consumo occidental, muchos jóvenes recrearon a través del misticismo *zen* un estilo de vida propio, que resultaba atractiva porque les permitía enfrentarse a las convenciones y al pensamiento racional establecidos.<sup>23</sup> En esta clase de reacción ideológica místico-erótica, se recurría frecuentemente al abuso de sustancias lisérgicas como medio de instalarse en el devenir universal, siendo sus representantes sumamente hábiles para deslucir el papel con palabras fluctuantes.<sup>24</sup> Tales métodos psicodélicos, junto con la hipnosis u otras prácticas similares, son abiertamente rechazados por los maestros de las escuelas japonesas tradicionales.<sup>25</sup>

---

<sup>22</sup> .- Sobre la difusión del budismo de Meditación en Occidente, ver más adelante, pp. 534-558.

<sup>23</sup> .- Según es interpretado por Dumoulin: “Grupos esotéricos agarrados a Suzuki, tergiversaron su conocimiento de los elementos esotéricos Zen como un interés en milagros, magia y parapsicología. Sobre todo, la recepción del mensaje de Suzuki se caracterizó por una hipertrofia de los aspectos psicológicos del Zen”. Cf. Dumoulin, Heinrich 1995, pp. 8-9.

<sup>24</sup> .- En referencia a la desviación provocada por estos movimientos, Imaeda Aishin observa: “De hecho, el Zen ha llegado a ser contemplado como una clase de magia, a través de cuya práctica la humanidad debería encontrar la redención”. Imaeda, Aishin 1983, p. 10. Sobre estos dos tipos de Zen –*beat* y *square*– puede consultarse el artículo de Watts, Alan W., 1958*b*. También Watts, Alan W. 1997; Dumoulin, Heinrich 1979, pp. 8-9; Eco, Umberto 1985, pp. 254-58; Antolín, M. y Embid, A. 1987, p. 194.

<sup>25</sup> .- Aunque los maestros Zen rechazan la hipnosis, no se oponen, sin embargo, a la investigación científica sobre la alteración de las ondas cerebrales que ocurren durante la meditación *zen*. Recientemente se han realizado encefalogramas a practicantes que aportan información sobre la clase de concentración que se puede lograr durante la práctica de la meditación *zen*. También se han realizado otros experimentos que demuestran que el poder de percepción no se anula en este tipo de meditación, sino que el practicante ve y percibe con claridad, al contrario de lo que ocurre con los estados de insensibilidad hipnótica durante la práctica del *yoga*. Cf. Dumoulin, Heinrich 1979, p. 9; y 1995, pp. 88-91.

Aunque no sería correcto presentar las enseñanzas de las escuelas Zen como meras técnicas psicológicas, los aspectos psicológicos que fueron resaltados por Suzuki indudablemente abren nuevas perspectivas en el estudio de esta disciplina occidental.<sup>26</sup> A lo largo del siglo XX, la psicología ha asumido una creciente importancia en la esfera cultural, yendo más allá de su campo profesional, lo cual se hace evidente en la influencia ejercida por Sigmund Freud (1856-1939) y su discípulo Carl G. Jung (1875-1961), quien fue el primero en interpretar el budismo de Meditación desde una perspectiva psicológica.<sup>27</sup>

Este encuentro entre el Zen y la psicología occidental fue facilitado por la predisposición de Suzuki a ver el *satori* como una penetración en lo inconsciente, lo que explicó diciendo que el Zen permite “a los contenidos inconscientes abrirse camino hacia lo consciente,”<sup>28</sup> En la visión de Erich Fromm, el psicoanálisis presenta los mismos fines que Suzuki adscribe al Zen. En cierta ocasión, Fromm realizó las siguientes afirmaciones:

El Zen es en esencia el arte de ver en la naturaleza del propio ser e indica el camino desde la esclavitud hacia la libertad.[...] Ambos, Zen y psicoanálisis

---

<sup>26</sup> .- Erich Fromm, en su obra *Zen Buddhism and Psychoanalysis*, expresa su reconocimiento con las siguientes palabras: “Cualquier psicólogo, incluso hace veinte años, se habrá sorprendido grandemente –o conmocionado– al encontrar a sus colegas interesados en un sistema místico religioso como el budismo Zen.[...] La razón de este cambio se encuentra en factores[...] que pueden ser encontrados en el desarrollo de la teoría psicoanalítica, en los cambios que han ocurrido en ambiente intelectual y espiritual del mundo occidental, y en la obra del Dr. Suzuki, quien, a través de sus libros, sus conferencias y su personalidad, ha dado a conocer el budismo Zen al mundo occidental”. Suzuki Daisetz T., Erich Fromm y Richard DeMartino 1970, pp. VII-VIII.

<sup>27</sup> .- En el prólogo a la obra de Suzuki Daisetz *Introducción al budismo Zen*, Jung aporta su visión sobre el “contenido de la iluminación”: “El proceso del Satori se explica y se formula como la *ruptura* de una conciencia limitada a la forma del yo hacia una forma de *mismidad como no-yo*”. Suzuki, Daisetz T. 1992, p. 13. Es decir, describe la concepción que corresponde a la esencia del Zen como un proceso que transforma la limitada forma propia del ego en la ilimitada forma propia del no-ego.

<sup>28</sup> .- Suzuki, Daisetz T. 1969, pp. 21-22. Según explica Dumoulin, con ello quería dar a entender que cuando la iluminación es alcanzada se manifiesta el ser humano en plenitud, con sus contenidos conscientes e inconscientes. Cf. Dumoulin, Heinrich 1995, pp. 91-93.

ponen énfasis en el completo despertar a la realidad [...] la percepción de la realidad no cerebral y sin distorsión’.<sup>29</sup>

No obstante, surge un problema cuando Suzuki afirma que “la imaginación en sí misma es un hecho psíquico y, por consiguiente, si una ‘iluminación’ es llamada ‘real’ o ‘imaginaria’ resulta ser algo insustancial”.<sup>30</sup>

En cuanto a las posibles aplicaciones terapéuticas de la meditación, es preciso reconocer que la meditación *zen*, que se encuentra basada en los ejercicios del *yoga* físico y psíquico, activa diferentes funciones del cuerpo y la mente, trabajando ambos de una manera integrada durante este proceso. Sin embargo, en lo que se refiere a los efectos terapéuticos que se producen durante la meditación *zen*, y aunque se justifique su práctica desde un punto de vista médico al resultar evidentes los grandes beneficios para la totalidad de la persona –los cuales son evaluables en términos de presión sanguínea, latidos del corazón, etc.–, ha de advertirse que tales aplicaciones deben ser reconocidas como esencialmente ajenas al Zen y que la práctica de la meditación no debe ser considerada como una terapia para enfermedades mentales.<sup>31</sup>

---

<sup>29</sup> .- Suzuki Daisetz T., Erich Fromm y Richard DeMartino 1970, pp. 116-117. Resulta necesario aclarar que Fromm rechazó la visión de Freud de la imagen de la naturaleza humana fijada en la libido y no se limitó al método de tratamiento para enfermedades. Fromm declaró durante una conferencia sobre budismo Zen y psicoanálisis celebrada en 1957 que el objetivo, en su forma de ver, consiste en atravesar el pensamiento lógico y consciente, que comprende sólo una pequeña e insignificante parte de la psique humana, para poder descubrir el inconsciente, el cual no es simplemente la cámara oscura de Freud llena de vergonzosos desórdenes, sino también una fuente de poderes creativos y de elevada sabiduría. Cf. Dumoulin, Heinrich 1995, p. 94.

<sup>30</sup> .- Suzuki, Daisetz T. 1969, p. 15. Los budistas Zen difícilmente podrían estar de acuerdo con esta última declaración, porque como observa Erich Fromm al rechazar la “posición relativista con referencia a la ‘verdad’ de la experiencia religiosa”, “resulta de crítica importancia para ellos diferenciar entre una genuina experiencia *satori*, en la cual la adquisición de un nuevo punto de vista es real, y por lo tanto verdadera, y una pseudo-experiencia que puede ser de naturaleza psicótica o histérica”. Suzuki Daisetz T., Erich Fromm y Richard DeMartino 1970, p. 116. Cf. Dumoulin, Heinrich 1995, p. 93.

<sup>31</sup> .- Cf. Dumoulin, Heinrich 1979, p. 8 y 1995, p. 97. Algunos de los efectos benéficos, como son la regulación de la respiración, la relajación de las ondas cerebrales, el logro del silencio, etc., aparecen descritos en Dumoulin, Heinrich 1995, pp. 96-98.

En numerosos tratamientos médicos desarrollados en Occidente ha sido incluida la meditación *zen* junto con otros tipos de meditación asiática, los cuales han sido a menudo nombrados como *yoga* sin ninguna diferenciación. Tal vez sea posible que muchos de estos métodos ofrezcan resultados satisfactorios y, ciertamente, las nociones psicoterapéuticas siguen formando parte de la concepción occidental del Zen. Pero es preciso comprender claramente que en ningún caso pueden concebirse unas prácticas *zen* desarraigadas de sus raíces budistas, y que, además, tales prácticas pueden no ser recomendables para cualquier persona, al menos en sus fases más elevadas.<sup>32</sup> Resultan ejemplares las desviaciones ocurridas cuando estas actividades han sido empleadas en círculos esotéricos, que a menudo –aunque sin motivo–, proclamaban estar basados en las teorías de Suzuki, pues en la gran mayoría de los casos los únicos objetivos que se buscaron fueron la profundización en los poderes parapsicológicos y los estados alterados de conciencia que acompañan a la iluminación Zen.<sup>33</sup>

En el terreno terapéutico, una aplicación en la práctica psiquiátrica de creciente influencia en Japón, la cual puede recordar las diversas fases del entrenamiento Zen, consiste en un procedimiento para el tratamiento de neurosis psicogénicas conocido como terapia de Morita, concebido hacia 1919. El doctor Morita Masatake Shôma (1874-1938), insistía en que su método deriva de la medicina occidental, aunque en algunas de sus observaciones incluyó ciertos rasgos que apuntaban a la influencia oriental y del budismo Zen, cuyo estilo de meditación practicó durante un tiempo en Japón bajo el maestro Shaku Sôen. Ambos elementos se encuentran presentes en la observación de Morita de no sobreestimar las ciencias ni perder el propio entendimiento fundamental humano.<sup>34</sup>

---

<sup>32</sup> .- Cf. Dumoulin, Heinrich 1979, p. 8-9 y 1995, p. 98.

<sup>33</sup> .- Según observa Dumoulin: “Cuando se pone énfasis sobre los estados alterados y la expansión de la conciencia, como ocurrió en América y Europa, el Zen cae en la proximidad de las drogas –una asociación nunca oída en Japón”. Dumoulin, Heinrich 1979, p. 9.

<sup>34</sup> .- Cf. Rhyner, Bruno. *Morita Psychoterapie und Zen Buddhismus* (Zurich, 1988), p. 35. Aparte de esta obra, para una explicación de la terapia de Morita, cf. Rey-

En cuanto a la relación o al grado de influencia del budismo Zen presente en la terapia de Morita, las posiciones al respecto se encuentran divididas.<sup>35</sup> Por otra parte, aunque muchos doctores occidentales han considerado esta terapia como una especie de religión, Morita siempre se defendía diciendo que él trataba de curar los síntomas de sus pacientes no a través de palabras religiosas o filosóficas, sino a través de un tratamiento concreto y efectivo, y también exponía sus propias objeciones en las que se distanciaba de los médicos tradicionales, quienes pretendían restablecer la salud usando sólo medicamentos.<sup>36</sup>

La terapia de Morita, continuada por numerosos seguidores en Japón con resultados aparentemente satisfactorios,<sup>37</sup> puede ser considerada como un aspecto más de las interacciones del Zen en el mundo contemporáneo, tratándose concretamente en este caso de un proceso de fusión entre la práctica del Zen y la ciencia occidental. El empleo en esta terapia de la ciencia y la experiencia tanto del mundo occidental como del oriental es merecedora de gran interés en la actualidad, cuando se está produciendo la fase decisiva del encuentro entre Oriente y Occidente, pues el entendimiento oriental de la mente, y en especial su visión holística de la unidad entre cuerpo y mente en el ser humano, muestra ser más

---

nolds, David K. *Morita-Psychology* (Berkeley y Los Angeles 1976) y Dumoulin, Heinrich 1995, pp. 98-102. Satô Kôji, profesor de psicología en la Universidad de Kyoto, ha tratado sobre la terapia de Morita en una serie de artículos publicados en la revista *Psychology* entre 1958 y 1965. La Terapia de Morita consiste, sucintamente, en un tratamiento sin medicinas basado en un proceso de unos cuarenta días de duración, que se dividen en cuatro fases. A través de ellas se permite al paciente encontrarse consigo mismo y reconocer su problema concreto, quitándole trascendencia mediante un cambio de dirección de su atención propiciado por el trabajo, lo cual finaliza con una progresiva reintegración en la sociedad.

<sup>35</sup> .- Cf. Dumoulin, Heinrich 1995, p. 163, nota 85.

<sup>36</sup> .- Cf. *ibíd.*, p. 99.

<sup>37</sup> .- Entre los estudiantes de Morita, se encontraba Usa Genyû (1886-1957), un monje Zen que se dedicó a la medicina a partir de una avanzada edad y tuvo ocasión de construir en 1922 el primer hospital dedicado a la terapia de Morita, el Sansei-in. Este centro se encuentra emplazado dentro del recinto del Tôfuku-ji, uno de los principales templos Zen en Kyoto. Allí Usa Genyû empleó los nuevos métodos desarrollados por su maestro dirigiendo el hospital hasta poco antes de su fallecimiento, cuando fue sucedido por su hijo y también cualificado experto en la terapia de Morita, Usa Shin'ichi.

coherente que la visión occidental basada en una concepción científica de la observación de la realidad.<sup>38</sup>

Entre los diversos aspectos de la introducción y recepción del Zen en Occidente, hay que reseñar también el interés que desde ciertos sectores cristianos se concede al budismo Zen, que ha producido lo que conoce como “Zen cristiano”. La creciente apreciación de la meditación es el principal factor de este interés por parte de algunos monjes y cristianos practicantes, de tal manera que la instrucción sobre meditación Zen no es ya extraña en algunos establecimientos monacales cristianos, y también se han realizado cursos con disertaciones sobre Zen y misticismo cristiano.

Los grupos en los que se imparte instrucción Zen cristiana se encuentran diseminados actualmente por Estados Unidos, Europa y Sudamérica, y también se percibe el interés en utilizar la meditación por parte de algunos cristianos residentes en Japón. Asimismo han sido publicados numerosos libros, siendo destacable la labor desarrollada en Europa por el jesuita alemán Hugo Makibi Enomiya Lassalle, quien a través de sus obras afirmaba que el método Zen de meditación puede ser efectivamente utilizado para experimentar a Dios desde una concepción cristiana.<sup>39</sup>

No se puede negar que la adaptación de las enseñanzas y prácticas del budismo Zen dentro del cristianismo plantea serios problemas, pues la percepción desde el punto de vista cristiano manifiesta en ocasiones una radical disociación con las raíces budistas del Zen, lo que, necesariamente, lo aleja de su concepción

---

<sup>38</sup>.- Cf. Dumoulin, Heinrich 1995, p. 102. Según observa este autor: “La cooperación de los dos hemisferios promete grandes avances en los campos médico y psicológico. Durante este siglo se ha producido una literatura comprehensiva concerniente a las antiguas prácticas terapéuticas de India, China y Tíbet. El Zen no es más que una gota en este océano”. *Ibid.*, p. 102.

<sup>39</sup>.- Muchos de los libros de este autor se encuentran traducidos al español. Otras obras sobre este tema que también pueden consultarse en la Bibliografía, en el apartado *Estudios sobre budismo Zen*, son Merton, Thomas 1968, –cuya obra se encuentra asimismo traducida al español– Suzuki, Daisetz T. 1957, Kang, Kun Ki 1986 y Callaway, Tucker N. 1992.

tradicional.<sup>40</sup> Por otra parte, no puede considerarse que el movimiento Zen cristiano sea un conjunto uniforme, pues en su desarrollo en los últimos años pueden observarse una gran diversidad de esfuerzos. Los líderes cristianos de estas comunidades inspirados por el budismo de Meditación no siguen siempre el mismo camino y, lo que es de gran importancia, revelan diferentes grados de fidelidad a sus modelos originales. Estos problemas, plantean apremiantes cuestiones sobre la verdadera esencia del Zen y sus posibilidades reales de relación con el cristianismo, que, en la medida en que sean resueltas, clarificarán el modo en que ambas formas pueden llegar a adaptarse. Por su parte, numerosos adherentes Zen occidentales prosiguen con su contribución al diálogo en curso entre cristianismo y budismo Zen, aspirando a un genuino encuentro espiritual con estas tradiciones originarias de Asia Oriental.<sup>41</sup>

Para finalizar la relación de los factores que han contribuido a la percepción sobre el movimiento budista de Meditación, otro aspecto que es necesario destacar en la recepción del budismo Zen en Occidente, y que probablemente sea el que le ha concedido de modo definitivo su popularidad, es el trabajo realizado por maestros Zen de Asia Oriental para expandir sus vías en varios frentes. Muchos occidentales que buscaban el auténtico carácter del *zen* volvieron su mirada hacia los países asiáticos donde se originaron estas enseñanzas, principalmente a Japón. Algunos budistas Zen Japoneses respondieron atentamente a su llamada y acudieron a enseñar *zen* a Occidente, tomando en ocasiones residencia en países europeos y americanos; y otras veces eran los occidentales quienes viajaban a Japón. Uno de los principales obstáculos consistía en la barrera lingüística, aun-

---

<sup>40</sup> .- Según indica Dumoulin: “El cristianismo recomienda un giro resurgente hacia la trascendencia, lo cual uno puede observar ciertamente en la meditación Zen. Los caminos no se dividen hasta que una interpretación de la experiencia es alcanzada, pero ahí se dividen completamente”. Dumoulin, Heinrich 1979, p. 12.

<sup>41</sup> .- El monje trapense Thomas Merton escribió en los años sesenta,: “La realidad del asunto es que difícilmente puede ponerse el cristianismo y el Zen uno al lado del otro y comparar ambos”. Merton, Thomas 1968, pp. 33. Sin embargo, Merton arguye que cuando estas tradiciones son comprendidas en su “estado puro”, pueden “complementarse” la una a la otra. Cf. *ibid.*, p 47.

que esta dificultad fue resuelta eventualmente. Así, puede observarse actualmente que algunos monasterios japoneses casi siempre tienen practicantes occidentales, y también que algunos de sus maestros japoneses viajan a Occidente para impartir cursos y conferencias.

El tipo de “budismo Zen” que ha sido transmitido de esta manera, presenta una gran variedad. Así, aunque se encuentra encarnado principalmente por representantes de las dos principales escuelas japonesas, -Sôtô y Rinzai–, puede apreciarse que la escuela Ôbaku también procura su expansión.<sup>42</sup> Asimismo, los representantes de otras versiones del budismo de Meditación se han expandido por muchas partes del mundo, pudiendo encontrarse, por ejemplo, delegaciones del Sôn coreano o del Sanbô Kyôdan japonés repartidas por varios continentes.

Muchas de estas formas de budismo de Meditación que configuran el nuevo panorama que se abre al siglo XXI, difieren notablemente del Zen que había sido transmitido por Suzuki Daisetz. Por supuesto, no todos los maestros tienen las mismas cualidades, y puede comprobarse cómo incluso entre los maestros de una misma escuela japonesa aparecen divergencias a la hora de mostrar sus enseñanzas espirituales. Algunos de estos esfuerzos misioneros adquieren forma escrita en gran medida, creando continuamente un cada vez mayor volumen de literatura, y también es constante la fundación de centros para la enseñanza y el entrenamiento *zen*. Los primeros ejemplos de estas fundaciones surgieron en Estados Unidos, donde dos centros se hicieron particularmente famosos: uno en Rochester, Nueva York, fundado por Philip Kapleau, y el otro en California, fundado por Suzuki Shunryu.

Hablando de modo general, fue Europa el continente que jugó un papel principal en la transmisión de la palabra de Buda a Occidente en el primer periodo. Posteriormente, los propios budistas asiáticos comenzaron a llevar el peso de

---

<sup>42</sup> .- Para gestionar esta expansión se ha creado recientemente el Instituto de Cultura Ôbaku (Ôbaku Bunka Kenkyûjo), que tiene su sede en el recinto monástico de Manpuku-ji en Uji, localidad situada al sur de Kyoto.



esta labor, y la popularidad del Zen se añadió naturalmente al creciente interés en el budismo y en los estudios budistas en general.<sup>43</sup> De hecho, incluso entre los especialistas, el budismo ha llamado la atención desde principios del siglo XX no sólo de filólogos y orientalistas en general, sino también de personas cultivadas en numerosas ciencias modernas entre los que se cuentan filósofos, psicólogos, psiquiatras, e historiadores. No obstante, en muchas ocasiones se ha producido una gran confusión, como se demuestra, por ejemplo, en el hecho de que los modernos psicoanalistas representados por Erich Fromm se han comprometido a sí mismos en un estudio para analizar la meditación *zen* desde una perspectiva psicológica, y han mostrado que la meditación enseñada por un maestro Zen es el equivalente budista del psicoanálisis en Occidente.

En las grandes ciudades americanas, y también en numerosas partes de Europa, ningún otro aspecto del budismo llama más poderosamente la atención que la meditación. Desde un punto de vista exterior, aparentemente la meditación *zen* es practicada en muchas ocasiones como una moda, que resulta ser especialmente atractiva para la gente joven. Pero para evitar que la meditación *zen* llegue a convertirse definitivamente en un pasatiempo propio de gente que supuestamente tiene mucho tiempo que gastar, y conseguir que el conocimiento de ésta u otras manifestaciones características del movimiento budista de Meditación pueda penetrar más allá de lo superficial, no habría que hacer otra cosa que tratar de observar y comprender las verdaderas tradiciones que han sido atesoradas durante siglos de desarrollo en su entorno asiático original.

El rápido crecimiento de popularidad del Zen, que emerge desde los años 50 en Occidente alejado de la esencia de las enseñanzas del budismo de Meditación, hace necesario plantearse la cuestión de si es posible que el Zen se desarrolle fuera de sus países de origen con una verdadera comprensión de sus enseñanzas, lo cual ha sido claramente descrito mediante las siguientes palabras:

---

<sup>43</sup> .- Para una visión panorámica de esta apertura del budismo hacia Occidente, cf. Dumoulin, Heinrich 1990, pp. 414-417.

Raramente en los tiempos modernos un estilo de vida foráneo ha atraído a un público extranjero tan repentina y tan fuertemente como el Zen ha atraído a los occidentales en los últimos años. Apenas hace una década la palabra era prácticamente desconocida. Hoy día, la palabra, aunque ciertamente no su significado, es de conocimiento común.<sup>44</sup>

En esta mirada panorámica sobre el fenómeno de la recepción y adaptación del budismo *zen* en Occidente, puede observarse frecuentemente un desprendimiento de sus fundaciones budistas. Quizá la diversidad de este fenómeno sea explicable sólo si se atiende a la complejidad intrínseca en esta época contemporánea, cuyas poderosas fuerzas tecnológicas apoyadas por el humanismo occidental provocan un avance hacia la secularización y la modernización, desdénando todo aquello que pueda parecer antiguo y caduco. Debe considerarse que la trasplantación del budismo de Meditación a Occidente se mueve en la dirección apuntada.

Esta observación conduce al problema general de si este tipo de budismo se encuentra experimentando cambios significativos en Occidente con respecto a sus formas asiáticas; y, si esto fuera así en gran medida, cabría preguntarse hasta qué punto estos cambios penetran en la verdadera esencia de lo *zen*. Si sólo resultaran ser indicativos de un proceso de secularización y modernización, tal vez habría que seguir preguntándose si tal tipo de tradición, desarraigada de las tradiciones budistas, podría seguir llamándose propiamente *zen*.<sup>45</sup>

Resulta interesante plantearse por qué en este preciso momento histórico algunos japoneses se encuentran interesados en mostrar la doctrina del budismo Zen y cuáles son los factores que han podido atraer a algunos occidentales, aunque no estuvieran preparados para asimilar sus enseñanzas, hacia sus principios difusamente propagados en Occidente durante la segunda mitad del siglo XX. Lógicamente, tras comprobar el interés que despertaban sus enseñanzas en Occi-

---

<sup>44</sup> .- Palabras en la cubierta posterior de la obra de Allan W. Watts 1958a.

<sup>45</sup> .- Ver adelante el apartado titulado *Budismo de Meditación en Occidente*, pp. 534-558.

dente, muchos autores japoneses y monjes Zen han tratado de aclarar, en la medida de lo posible, las enseñanzas de esta corriente del budismo.

Todas estas maneras de abordar el fenómeno surgen, según indica Imaeda Aishin, porque “el Zen ha sido predicado al mundo occidental en términos bastante vagos y confusos, como resultado de lo cual se piensa en la naturaleza mística del Zen como algo fascinante, habiéndose llegado incluso a producir cierta tendencia por la cual todo lo oriental que es difícil de entender es reconocido como Zen”.<sup>46</sup> Sin embargo, a pesar de tales desviaciones, puede considerarse positiva la aportación de dichos movimientos al menos por haber proporcionado una vía para el conocimiento del Zen fuera de Japón.

Desde un punto de vista global, se podría estar satisfecho con la nueva atención concedida al fenómeno del Zen dentro y fuera de Japón, pese a que, lógicamente, exista el peligro de una pérdida de los verdaderos principios o valores. Por ejemplo, aparte de las tendencias descritas surgidas en Occidente (*beat Zen* y *square Zen*), existe una visión en la que el Zen es considerado como una enseñanza feudal que demanda absoluto estoicismo y predica el pensamiento pesimista de escapar de la realidad y que, por consiguiente, es una religión del pasado que no encajaría en la sociedad moderna donde la ciencia ha progresado enormemente y, por otra parte, se considera que es valorado convenientemente el respeto por el ser humano y por el medio ambiente que le rodea. Incluso los *kôan* (preguntas y respuestas utilizadas como soporte para la meditación Zen) son considerados por algunos tratadistas como un simple intercambio de frases ingeniosas, carentes de significado y, por tanto, sencillamente imposibles de elucidar. Hay muchas personas que creen que el Zen es un ejercicio espiritual que desarrolla un estado mental imperturbable en el cual uno se olvida a sí mismo y se sumerge en un éxtasis perpetuo. Otros se refieren al Zen como un sistema de respiración abdominal, o persiguen su práctica en un monasterio como un método rápido de adelgazamiento, etc.

---

<sup>46</sup> .- Imaeda, Aishin 1983, pp. 9-10.

El budismo Zen es una milenaria doctrina oriental que no deja de llamar la atención de muchas personas en el mundo occidental. Por esta razón, y en vista de lo nada difícil que resulta desenfocar esta doctrina, quizás no sea suficiente para superar los obstáculos que se plantean en su comprensión acercarse al Zen simplemente a través de algunos de sus aspectos particulares, sino que más bien parece una necesidad hacerlo de una manera global, lo que ha de incluir tanto sus aspectos históricos como doctrinales. Hay que insistir, no obstante, en que son incontables las dificultades y las peculiaridades que se perciben al tratar de lograr una comprensión de este fenómeno cultural. Las siguientes observaciones de Stephen Addiss, reflejan algunas de las aparentes contradicciones:

Repleto de paradojas, el Zen está más allá de las palabras, pero ha ocasionado innumerables libros; el Zen es individual, pero usualmente requiere un maestro; Zen es cada día y desciende hasta la tierra, sin embargo es practicado tradicionalmente en remotos monasterios; el Zen es profundamente serio, pero lleno de humor; el Zen exige ser más que representar, no obstante ha inspirado muchas diferentes clases de arte. El Zen nos enseña no meramente a oír, sino a escuchar; no precisamente a mirar, sino a ver; no solamente a pensar, sino a experimentar; y sobre todo no aferrarse a lo que conocemos, sino aceptar y congratularnos del mundo tal como lo podemos encontrar.<sup>47</sup>

Ciertamente resulta arduo el camino de introducción del budismo de Meditación en sus nuevos establecimientos occidentales, aunque no se trata de insinuar por lo dicho anteriormente que el Zen japonés actual, al que algunos practicantes occidentales han acusado de excesivamente ceremonial, haya de ser considerado necesariamente como núcleo de pureza y que Japón sea el único país en que se puede practicar con propiedad.

El fenómeno de recuperación y modernización de las tradiciones del Zen, que comenzó a producirse en Japón en el siglo XX y que está haciendo su progresiva aparición en el mundo occidental —proceso que, a pesar de las críticas de

---

<sup>47</sup> .- Addiss, Stephen 1989a, p. 6.

quienes lo estiman como una vía anticuada y sin valor para la realización del hombre contemporáneo, llegará sin duda a eclosionar en el presente siglo XXI-, es calificado por algunos autores como una especie de “boom Zen”. Este auge del Zen se manifiesta en Japón desde hace ya tiempo, como puede ser comprobado en las reuniones especiales que se desarrollan en los templos u otros centros académicos. Muchos estudiantes, así como el público interesado en general, acuden a estas reuniones, viéndose incrementado progresivamente el número de asistentes. Además, es notable la expansión del número de practicantes de origen occidental que acuden a los monasterios Zen de Japón, aunque en muchas ocasiones sólo sea para realizar un entrenamiento acelerado en pos de una indefinible iluminación durante las dos semanas que suelen durar estos cursos. Afortunadamente, esta última situación, que puede considerarse lamentable,<sup>48</sup> se está intentando solucionar mediante la creación de nuevos centros internacionales para el estudio y la práctica del Zen.<sup>49</sup>

---

<sup>48</sup> .- No hay que considerar que sea lamentable esta situación debido a la voluntad de los monjes Zen japoneses, quienes abren sus templos para orientar en la práctica del Zen a numerosos extranjeros interesados, sino más bien por la desorientación con la que llegan estos recién iniciados, quienes en muchas ocasiones acuden a los templos Zen en busca de una dieta vegetariana de adelgazamiento (lo que, aunque parezca extraño como ‘vía de liberación’, puede pretender realizarse), en busca de unas experiencias extrasensoriales inverosímiles, o pensando que allí van a encontrar esa iluminación budista, de la que apenas nada pueden vislumbrar.

En lo que se refiere a la prevención que han desarrollado los monjes Zen ante los impulsos de los practicantes occidentales, comentaré lo que me sucedió cuando acudí en agosto de 1997 al templo de Eihō-ji, en Tajimi, localidad de la prefectura de Gifu. Tras la sesión de meditación y la charla y desayuno comunitario que siguieron, al ser informado el abad de que un investigador español se había acercado a practicar la meditación sentada, fui requerido por dicho monje para comentar las razones de mi visita para meditar en este templo. Al ser consultado sobre si cuando regresara a mi país tenía pensado organizar una congregación Zen, tuve que explicar que no, que solamente estaba investigando el fenómeno de las repercusiones del budismo Zen en el arte y que por esta razón quería simplemente conocer un poco más del tema mediante la práctica. Lo expuesto tal vez aclare el recelo de los monjes Zen ante lo que acaso ocurre en demasiadas ocasiones con los practicantes occidentales.

<sup>49</sup> .- En el recientemente fundado *Kokusai Zendō* (Centro Zen Internacional), que fue inaugurado el 1 de noviembre de 1997 en Kyoto, se permiten estancias de duración indeterminada. En él se imparte instrucción informal y entrenamiento en medita-

Actualmente puede observarse cómo mucha gente viaja a Japón para acudir a sus templos a participar en el entrenamiento Zen, y también se organizan grupos de meditación en diferentes puntos del planeta para practicar y aprender sobre Zen. Asimismo, se ha incrementado el número de maestros Zen japoneses que viajan al exterior, y no puede negarse la gran contribución que autores como Suzuki Daisetz, Senzaki Nyogen, Suzuki Shunryu, o Deshimaru Taisen, han tenido para la difusión del Zen a un nivel internacional.<sup>50</sup> No obstante, gracias a la serie de traducciones de fuentes originales indias, chinas y japonesas, y a los esfuerzos de algunos monjes Zen y de especialistas en diversas materias que viajan principalmente a Japón para estudiar los distintos fenómenos de fuentes directas, afortunadamente se empiezan a escuchar otras voces, siendo cada vez más numerosos los contactos e intercambios tanto entre los especialistas como entre las comunidades Zen occidentales y asiáticas.

Han transcurrido más de cincuenta años desde que el budismo Zen hiciera su decisiva aparición en Occidente, y podría pensarse que la fascinación de numerosos occidentales por una extraña y exótica forma de meditación no sería más que una novedad destinada a pasar de moda y permanecer en el olvido. Sin embargo, ya en el umbral del tercer milenio de la era cristiana, parece claro que

---

ción y budismo a todos los que acuden, sin distinción de religión, sexo o raza. Las salas de meditación y el alojamiento son proporcionados en los templos Tōkō-ji y Jōtoku-ji. Este Centro fue creado en respuesta a una propuesta del Instituto de Estudios Zen, que está compuesto por veinticinco ramas de las escuelas Rinzai y Ōbaku.

<sup>50</sup> .- Estos autores fueron los principales expositores del Zen en Estados Unidos y en Europa durante muchos años, siendo así que su enorme influencia para la comprensión del Zen en el mundo occidental es patente incluso en nuestros días. Con respecto a algunos de estos autores, Imaeda Aishin señala: “Como Zen para laicos, el Zen japonés ha sido extensamente diseminado fuera de Japón por Suzuki Daisetz y otros, con el resultado de que es creencia general que el Zen ‘Hakuin’, el cual es el origen de este tipo de Zen, es lo característico de Japón. Sin embargo, de hecho hay otras escuelas de Zen en Japón aparte de la Rinzai, tal como la escuela Sōtō”. Imaeda, Aishin 1983, p. 25. Sobre los problemas que han aparecido recientemente dentro de la Association Zen Internationale (AZI) fundada por Deshimaru Taisen, ver adelante el apartado titulado *Problemas de autoridad*, pp. 542-550. Sobre algunos de los problemas que plantea la adaptación del movimiento budista de Meditación en Occidente, ver pp. 538-542.

el Zen se ha asegurado por sí mismo un espacio en la historia espiritual de una cada vez más emergente comunidad de orden universal.

### INFLUENCIAS ZEN EN EL MUNDO SECULAR CONTEMPORÁNEO

Al ser el fenómeno cultural del Zen algo suficientemente bien conocido en Japón debido a la permanencia de una tradición de más de ocho siglos consolidada en este archipiélago, pueden percibirse muy variadas formas de acercamiento a las realidades del budismo de Meditación, siendo diversas las influencias de su doctrina que se reflejan en la vida secular. Es un hecho reconocido que muchas empresas envían a los miembros de nivel medio de sus plantillas para ser instruidos durante varios días siguiendo la regulación de los monasterios Zen. También ha llegado al conocimiento del público a través de la prensa diaria el hecho de que algunos importantes ejecutivos han llegado a retirarse prematuramente para pasar su jubilación en alguno de los más de veinte mil templos Zen que se hallan distribuidos a lo largo y ancho de la geografía japonesa.

No obstante, al consistir el Zen en una forma de meditación que puede ser aplicable en todas las esferas de la vida, no ha de pensarse que la experiencia básica de la meditación pueda solamente ser realizada en el estricto ámbito de un templo o un monasterio. Es sabido, por ejemplo, que algunos deportistas profesionales en Japón practican antes de sus actuaciones la meditación *zen* con resultados favorables.<sup>51</sup> Imaeda Aishin señala otros ejemplos de la aplicación de las enseñanzas *zen* en la vida diaria japonesa:

Los políticos en ocasiones citan términos empleados por la escuela Zen para ilustrar sus visiones políticas. De este modo, incluso las autoridades económicas y políticas se muestran inclinadas hacia la escuela Zen.<sup>52</sup>

---

<sup>51</sup> .- Tal el caso, por ejemplo, de algunos futbolistas y jugadores de béisbol. También es notorio el caso de un entrenador de un equipo de balonmano, afincado en la ciudad de Roma hacia fines del siglo XX, quien introdujo técnicas de meditación *zen* para mejorar el rendimiento de sus jugadores.

<sup>52</sup> .- Imaeda, Aishin 1983, p. 8.

En el campo de las artes, la expansión es muy notoria, habiéndose proyectado el fenómeno cultural del budismo Zen más allá de los medios tradicionales de expresión, si bien es necesario insistir en que hay que tratar de poner atención ante la oleada de “zensnobismo”, que invade actualmente al mundo occidental.<sup>53</sup> Esta expansión del budismo Zen mediante nuevas formas de expresión se refleja en aspectos muy diversos, como pueden ser los medios audiovisuales o la música contemporánea.

En el caso de los medios audiovisuales, la aparición de la película “Zen”, que muestra documentalmente la vida monacal e itinerante de los monjes del monasterio Eihei-ji y que ha sido programada en la TV de diversos países incluyendo a España, o la más reciente, exhibida con gran éxito de crítica y público en las salas cinematográficas de Japón en 1997 con el título de “Ryôkan”,<sup>54</sup> son hitos importantes de la introducción explícita del Zen en lo que se ha dado a conocer como “séptimo arte”.<sup>55</sup>

Dentro del terreno musical, la composición titulada “Nirvana Symphony: Buddhist Passage to Spiritual Existence”, escrita por el renombrado compositor nipón Mayuzumi Toshiro basándose en el canto de *Ryogonkyô* (*Suramgama*), ha causado un gran interés también en el exterior de Japón. En cuanto a la música propiamente perteneciente al movimiento budista de Meditación, recientemente

---

<sup>53</sup> .- En relación con este término, ver adelante p. 58. Sobre el fenómeno de las repercusiones del budismo de Meditación en el arte contemporáneo y sus falsas atribuciones, ver el último capítulo de esta tesis doctoral.

<sup>54</sup> .- La película “Ryôkan”, protagonizada por el famoso actor de teatro *kabuki* Matsumoto Kôjirô repasa escenas de la vida del monje Zen ermitaño, amen de elocuente poeta y calígrafo, que vivió durante el siglo XVIII.

<sup>55</sup> .- Hay que tratar de ser mínimamente críticos para no pretender incluir entre las películas con algún contenido budista Zen títulos como podrían ser *Zen and Sex*, serie de películas producidas en Hong Kong que, aunque tal vez pudieran mostrar la influencia del Zen sobre este aspecto vital de las relaciones humanas, se limitan a mostrar un contenido erótico, empleándose el término *zen* por razones publicitarias. Otros ejemplos en forma de libros que enfocan de modo parecido la relación del sexo con el Zen pueden ser la obra de Hammond, Stefan et al.: *Sex and Zen & A Bullet in the Head*. New York: Fireside, 1996 o la de Hopkins, Jeffrey: *Sex, Orgasm, and the Mind of Clear Light: The Sixty-Four Acts of Gay Male Love*. North Atlantic Books, 1998.



se ha editado la obra titulada “Komusô Chikuin” (“Komusô: Tonos de bambú”),<sup>56</sup> que revive los tonos de la escuela Zen Fuke, la cual tuvo su vigencia en Japón durante el periodo Edo.

Por otra parte, dentro de lo que se conoce como *new age music* o “música de la nueva era”, pueden encontrarse en el mercado algunas piezas musicales de autores japoneses, como por ejemplo las que aparecen en la obra “Ripening Japanese Esthetic Sense” del Yuki Takao Group, quienes, según su propia definición, presentan unas composiciones producidas “con un espíritu de serenidad y relajación que tratan de simbolizar la espiritualidad japonesa”, concebida ésta como una fuente de inspiración para sonidos que son capaces de evocar una infinita paz mental. También dentro de lo que se ha venido a conocer como “música de la nueva era” o “música del nuevo mundo”, algunos autores occidentales han realizado composiciones conteniendo la palabra Zen es sus encabezamientos, como es el caso de la obra de Terry Oldfield titulada “Zen: The Search for Enlightenment”.<sup>57</sup> Incluso en el campo del jazz, que, como es sabido, desarrolla un espacio musical lleno de improvisaciones, ha sido y es interpretado un tipo de jazz basado en el Zen.<sup>58</sup>

En cuanto a las aplicaciones terapéuticas, ha sido reseñado cómo algunas autoridades médicas y psicólogos han probado, tras el estudio de las ondas electromagnéticas en el cerebro, que la meditación Zen resulta altamente efectiva para conservar –y restaurar en su caso– la estabilidad mental. No obstante, hay que advertir que, como resultado de ello, se ha pensado en el Zen como una dro-

---

<sup>56</sup> .- Tôkyô: Nippon Colombia, 1979.

<sup>57</sup> .- Dicha obra presenta temas tales como ‘The seeking’, ‘Pointing to the moon’ o ‘Transcending time and space’, que aluden explícitamente a realidades del Zen y que, como todas las obras pertenecientes a este género, tratan de ayudar al ser humano a lograr la relajación de la mente.

<sup>58</sup> .- Para más información sobre este tema, pueden consultarse las siguientes obras: Harp, David. *David Harp's Instant Blues Harmonica: Zen & the Art of Blues Harp Blowing*. New York: Musical Idiot Press, 1994; Toshio Sudo, Philip: *Zen Guitar*. New York: Fireside, 1997. También puede consultarse la obra de Llorenç Barber titulada *John Cage*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 1985.

ga milagrosa que puede ser usada como una especie de bálsamo con efecto tranquilizador y en el tratamiento de neurosis u otras enfermedades mentales.<sup>59</sup>

Imaeda Aishin observa en el siguiente párrafo algunas de las desviaciones que se han producido en lo que se refiere a la correcta comprensión del Zen en el mundo contemporáneo:

Algunas personas audaces han proclamado los beneficios mundanos del Zen diciendo que cura el mal genio, ayuda a incrementar la eficiencia, mejora el cerebro, aumenta la fuerza de voluntad, estabiliza la personalidad y alivia enfermedades como la tuberculosis, el insomnio y la elevada presión sanguínea. Es cierto que cuando alguien se sienta derecho a meditar su columna se enderezará y se relajará la rigidez de sus hombros y, de este modo, él podrá recuperar su salud. Sin embargo, esos son sólo efectos secundarios. El verdadero propósito del Zen no se haya limitado a tales esferas inferiores.<sup>60</sup>

Resulta posible comprobar cómo la creciente atención que se presta a este fenómeno nacido en Asia Oriental ha venido dando origen a numerosos malentendidos en la esfera occidental del planeta.<sup>61</sup> Imaeda Aishin se lamenta diciendo que “parece incluso que aquellas personas que habían sido alguna vez atraídas hacia esta forma de espiritualidad han perdido visión de la verdadera actitud Zen, y tal vez nunca la tuvieron porque nadie se ha preocupado por establecer qué es realmente el Zen, ni han sido sus principios básicos correctamente introducidos en Occidente”.<sup>62</sup> Imaeda Aishin explica mediante estas palabras las razones de su afirmación:

---

<sup>59</sup> .- Cf. Dumoulin, Heinrich 1995, pp. 89-91. Sobre este tema en particular, cf. Austin, James H. 1998.

<sup>60</sup> .- Imaeda, Aishin 1983, p. 8.

<sup>61</sup> .- Algunos autores advierten del riesgo de descrédito que conlleva este desmedido interés por el Zen en Occidente —que trae como resultado una errónea interpretación de la doctrina, y que provoca, consiguientemente, una serie de falsas atribuciones—. Cf. Imaeda Aishin 1983, pp. 6-10; Eco, Umberto 1985, pp. 254-258; Dorfles, Gillo 1967, pp. 247-249.

<sup>62</sup> .- Imaeda, Aishin 1983, p. 6. Sobre este asunto, ver más adelante el apartado titulado *Budismo de Meditación en Occidente*, pp. 534ss.

Esto es solamente natural: las verdades contenidas en el Zen son aplicables a todos los variados campos de experiencia; además, a través de la práctica del *zazen*, el *satori* (iluminación) puede ser obtenido, y obtenido a través de la experiencia directa que permanece esencialmente individual y personal, y que no puede ser explicada por el desarrollo de teorías objetivas designadas para convertir al hombre de la calle. Por esta razón es particularmente difícil de entender por aquellos occidentales que están acostumbrados a perseguir la búsqueda del conocimiento en una serie de pasos graduales.<sup>63</sup>

De tal modo se expresa este maestro Zen acerca de la dificultad de escribir o hablar sobre Zen, pues, evidentemente, si no son conocidos correctamente sus “verdades” o “principios”, existe un gran riesgo de que la doctrina de este movimiento del budismo pueda ser malinterpretada.

Así, como resultado de lo que se puede llamar el “boom Zen”, han aparecido los malentendidos, y la corriente budista de Meditación se encuentra amenazada por una pérdida de los verdaderos valores que la han sustentado durante su dilatada existencia en la esfera de Asia Oriental. Lo referido es especialmente grave a la hora de abordar la cuestión de las posibles influencias del Zen en el arte contemporáneo, ya que es evidente que si los principios por los que se rige el Zen y su particular estética no fueran debidamente comprendidos y asimilados por un determinado artista, difícilmente podría pretender realizar una obra que contuviera los aspectos esenciales en este tipo de arte; del mismo modo ocurriría en el caso del eventual observador, quien en el caso de carecer de penetración sobre el alcance y significado del budismo Zen y de su experiencia fundamental, no dispondría de las claves que podrían permitirle recrearse totalmente en la contemplación de obras de arte pertenecientes a este contexto. Por consiguiente, antes de enfrentar el desafío presentado por el arte *zen* se hace necesario dejar planteado qué es el budismo Zen, pues, indudablemente, antes de referirse a un asunto, especialmente si se trata de algo tan ajeno a nuestra tradición, resulta conveniente ponerse de acuerdo sobre la cosa de la que se habla.

---

<sup>63</sup> .- *Ibíd.*, p. 6.

## BUDISMO ZEN: VÍA DE LIBERACIÓN

Inicialmente, hay que advertir que no es posible decir objetivamente qué cosa es el Zen o, mas apropiadamente, en qué consiste lo *zen*. Ello es debido a que el Zen contiene una doctrina que no puede ser entendida intelectualmente por mucho que se estudie o razone acerca de ella, al tratarse de una experiencia de carácter místico que ha de ser asimilada mediante la práctica personal.

De este modo, lo primero que conviene observar es que, ante todo, el Zen no se manifiesta propiamente en forma de una teoría, sino que consiste principalmente en una práctica que no emplea los métodos del pensamiento lógico racional, siendo por ello por lo que se ha concluido en numerosas ocasiones que el contenido de esta práctica no puede ser expresado mediante formas del lenguaje. A pesar de todo, tal vez lo más interesante sea comprender que se trata de una práctica integral, pues aunque se quisiera ir a practicarla a un monasterio –que es a donde se dirigen quienes quieren profundizar en su sentido– esta experiencia habrá de ser asimilada en la vida diaria de cada ser humano individual.

Al resultar primordial la experiencia personal y ser esta doctrina inaccesible por medio de una formulación meramente literaria o intelectual, a la hora de hablar o escribir sobre el budismo Zen se está haciendo algo que ni los mismos maestros suelen permitirse, pues la esencia de su doctrina es algo que no se puede enseñar con palabras. Por tanto, es necesario tratar esta doctrina con respeto y ser siempre consciente de que se aborda desde el exterior.

Atendiendo al contenido doctrinal de sus enseñanzas y al modo en que se desarrolla su práctica, no puede considerarse que el budismo Zen sea estrictamente una religión ni una filosofía. No es tampoco una especie de psicología o una forma de moralidad; ni tampoco cierto tipo de pensamiento científico ni un sistema perteneciente al dominio del misticismo que busque moldear a la gente para que piense o actúe de una determinada manera considerada correcta. El budismo Zen es un ejemplo de lo que en Asia se conoce como una “vía” o “camino de liberación”; y en este sentido está relacionado con el taoísmo, el resto de

los tipos de budismo, el vedismo o vedantismo, el *tantra* y el *yoga*. Por consiguiente, no puede confundirse esta doctrina con ninguno de los sistemas occidentales, ya que nada parecido a esto puede verse en nuestra civilización.

Como observa Alan W. Watts, al consistir fundamentalmente en una experiencia, no es posible definir positivamente en qué consiste un “camino de liberación” del tipo que se plantea en el budismo de Meditación:

Por fortuna o por desgracia, el Zen es sobre todo una experiencia, de carácter no verbal, absolutamente inaccesible por medios puramente literarios o eruditos. Para saber lo que el Zen es, y especialmente lo que no es, no hay otra alternativa que practicarlo, experimentando con él en lo concreto para descubrir el sentido de las palabras que lo expresan.<sup>64</sup>

Según lo referido, parece ser que no existe otra posibilidad de descubrir qué cosa es el Zen más que mediante la práctica, si bien, aún en el caso de que pudiese llegar a manifestarse a través de esta práctica, por más que se intentara decir en qué consiste la experiencia *zen*, tampoco podría ser transmitido su contenido esencial a través del recurso de las palabras.

De tal manera, si se plantea alguna cuestión acerca de la naturaleza de la experiencia *zen*, se podrá apreciar que no existe realmente una respuesta válida a esta pregunta. Tal vez se podría decir que consiste, al igual que para el resto de las escuelas budistas, en el descubrimiento de ese principio fundamental que existe en cada uno de los seres y al cual se le han dado las denominaciones de “naturaleza de Buda”, “naturaleza propia”, etc. Asimismo, podrían ser sugeridas muchas otras definiciones sobre la práctica de esta doctrina desarrollada desde el siglo VI d. C. en dilatados territorios de Asia Oriental; podría decirse, por ejemplo, que consiste en una inmersión en la plenitud del vacío, o que se trata de una contemplación meditativa en el propio ser, o, acaso, de una visión mística de la verdad absoluta. Sin embargo, estas calificaciones no pueden aplicarse a los as-

---

<sup>64</sup> .- Watts, Alan W. 1984, p. 13.

pectos y a las propiedades de la experiencia *zen*, pues se trata de una experiencia que se desvanece cuando se la quiere formular de un modo explícito.

De este modo, aunque lejos de ser el Zen un tipo de budismo indefinido, la experiencia *zen* es, por definición, indefinible. Según advierte Helmut Brinker, “cualquier definición distorsionaría necesariamente la naturaleza del Zen y reduciría su irradiante claridad”.<sup>65</sup> Y de aquí deriva el argumento fundamental que ha sido avanzado tradicionalmente para poder penetrar en el significado de esta doctrina: se trata de una “transmisión” de maestro a discípulo de tan especial naturaleza que es autónoma de cualquier tipo de enseñanza y no necesita servirse de palabra alguna. Ésta sería la razón –según se arguye por parte de algunos seguidores del budismo de Meditación– por la que la doctrina *dhyâna* fue conocida en sus inicios como la “doctrina del corazón de Buda” (scr., *buddharidaya*), al consistir en una enseñanza iniciada por el propio Buda Śâkyamuni que habría sido traspasada ininterrumpidamente generación tras generación, y cuya transmisión se realiza “de mente a mente” o “de corazón a corazón”.

Para liberar a los seres humanos de la carga impura con que son cubiertos por sus actos y conseguir alcanzar la iluminación búdica, las diferentes escuelas de budismo que se desarrollaron en Asia recomiendan las prácticas esotéricas y las prácticas exotéricas por medio del estudio atento de sus escrituras, además de la práctica ascética de la meditación.<sup>66</sup> La corriente Zen se diferencia de las demás corrientes del budismo al poner énfasis en la práctica de la meditación enfocada en el vacío, e indicar que ese espíritu o naturaleza de Buda –que existe originalmente en el interior de cada uno de los seres–, puede ponerse de manifiesto a través de dicha meditación en el momento en que un ser humano alcance un

---

<sup>65</sup> .- Brinker, Helmut 1983, p. 2.

<sup>66</sup> .- La contemplación y la meditación eran ampliamente practicadas en India. Al ser introducidas en China estas prácticas basadas en el *yoga*, aunque no como sistema independiente, se produjo un contacto con el taoísmo. Si en el caso de los monjes Ch'an practicaban la “meditación” para captar la naturaleza propia y reconocer en uno mismo la naturaleza de Buda, los taoístas, por su parte, trataban de entrar en contacto con el *tao*, es decir, integrarse en la corriente universal mediante la “contemplación”.

estado tal en que quede “vaciado” de su contenido habitual: los parámetros espacio-temporales, la concepción del bien y el mal, la afirmación y la negación, etc.; es decir, cuando se logre la superación de la mente dualista que organiza el mundo mediante la clasificación en polos opuestos. A este estado no lógico o racional logrado a través de la práctica de la meditación en el cual se manifiesta una suerte de completa lucidez, es a lo que los budistas chinos dieron el nombre de *tun wu* (jp., *satori*).<sup>67</sup> Pero no hay que suponer que sea necesario tratar de perseguir este *satori*, pues no es algo que se pueda intentar atrapar. Así, como insisten en señalar muchos maestros, especialmente aquellos pertenecientes a la escuela Sôtô, “cuanto más se apresure una persona a buscar la iluminación, más rápidamente se alejará de ella”.<sup>68</sup>

Además, según la tradición del Zen, para alcanzar el *satori* la lectura de los libros también se considera ineficaz. Como ha sido referido, en el budismo Zen se pretende que la enseñanza “de mente a mente” debe transmitirse de maestro a alumno, y de aquí proviene la razón de que se insista en la inutilidad de los textos. Sin embargo, al contrario de lo que mucha gente manifiesta inopinadamente, esto no es más que una indicación; y no quiere decir que los libros estén realmente excluidos, pues es habitual en los templos la recitación de algunos *sûtra* (textos del budismo *Mahâyâna*) y se puede además comprobar el extraor-

---

<sup>67</sup> .- Sobre el sentido de esta experiencia, véase más adelante el apartado titulado *Significado del término dhyâna en el budismo de Meditación*, pp. 464-471. *Satori* es un término budista empleado en el budismo Zen que hace referencia a la experiencia del despertar, es decir, de la iluminación. La palabra deriva del verbo *satoru*, “conocer”; sin embargo, no tiene nada que ver con el “conocimiento” en el sentido filosófico, porque en la experiencia de la iluminación desaparecen las distinciones entre conocedor y conocido. La palabra *kenshô* (literalmente, “ver la naturaleza”) también es usada a menudo como sinónimo para *satori*. Sin embargo, es costumbre usar la palabra *satori* cuando se habla de la iluminación de Buda o de los patriarcas Zen –los herederos de esa transmisión “sin palabras” de Buda– y emplear el vocablo *kenshô* para referirse a un estado inicial de iluminación que aún requiere ser profundizada. Cf. Fischer-Schreiber et al. 1991, pp. 115 y 189.

<sup>68</sup> .- Entrevista a Kato Hidenori. Amsterdam, 8-XII-97. Sobre la práctica de la meditación y el fenómeno de la iluminación o *satori* en el contexto del budismo de Meditación, ver adelante, pp. 506-512.

dinario desarrollo que ha alcanzado la literatura Zen.<sup>69</sup> Asimismo, las ceremonias son declaradas superfluas, aunque también en este caso sólo teóricamente, pues si bien la meditación es constante y se realiza de modo silencioso, en los templos y monasterios Zen también se celebran numerosas reuniones con lecturas de *sûtra*, cantos de himnos y sermones. A pesar de todo, dicha actitud de transmisión del mensaje silencioso juega un papel de gran importancia en el budismo Zen y anuncia un aspecto muy peculiar en el budismo, el cual no proviene de la India, aunque, sin embargo, sí se puede asimilar con ese desdén por lo escrito que exhibían los taoístas.<sup>70</sup>

Como ejercicio práctico para la obtención del *satori*, las escuelas Zen recomiendan la meditación en una posición sentada (*zazen*), suficientemente confortable para que el espíritu no tenga preocupaciones, pues no debe tener ninguna, ni siquiera la de alcanzar ese “despertar” o “iluminación”, ya que debe producirse por sí mismo, súbita y espontáneamente. Otro ejercicio característico de algunas escuelas Zen consiste en meditar sobre problemas de apariencia absurda y que no comportan una solución lógica, los *kôan*. También sucede que algunos maestros tienen la costumbre de golpear a sus discípulos con bastones y hasta con sus propios puños. El objeto de estas prácticas es siempre el mismo: colocar al discípulo en un determinado estado mental en que su espíritu se halle completamente desorientado y se encuentre así dispuesto para alcanzar el completo e inconmensurable “despertar”.<sup>71</sup>

---

<sup>69</sup> .- Según informa indica T. Griffith Foulk: “Todos los monjes son hoy, al menos, graduados preuniversitarios. Muchos son también graduados de alguno de los centros afiliados con la escuela Zen, donde se especializan particularmente en estudios de budismo y Zen, un curriculum diseñado para futuros sacerdotes Zen”. Foulk, T. Griffith 1989, p. 169.

<sup>70</sup> .- Se cuenta del sabio taoísta Lao tzu que sólo condescendió a transmitir por escrito sus enseñanzas a requerimiento del aduanero de la frontera de Kua Yin, una vez que había ya decidido retirarse del mundo e integrarse en la naturaleza. Otro gran sabio taoísta, Chuang tzu, mostraba aversión hacia los textos cuando se refería a ellos como “esas heces de los antiguos”.

<sup>71</sup> .- Independientemente de las distintas prácticas desarrolladas en el ámbito monacal, que serán expuestas en los capítulos quinto y sexto de esta tesis, se considera



## EXPANSIÓN DEL ZEN: ENSEÑANZA E INVESTIGACIÓN

El movimiento Zen, que había permanecido sumido en una especie de letargo desde los siglos XVIII al XIX en Japón, ha logrado finalmente extenderse amplia y profundamente desde el siglo XX. Las numerosas formas de meditación zen que existen actualmente compiten unas con otras de una manera más o menos saludable ofreciendo una pluralidad dentro de este movimiento, mientras que la profundidad de su impacto puede observarse en los maestros y estudiantes del Zen activamente comprometidos en la práctica de la meditación.

La expansión de este tipo de budismo se manifiesta de modo evidente en la actualidad, cuando puede observarse cómo maestros de diferentes escuelas de budismo Zen viajan asiduamente, especialistas en diversas materias relacionadas con el Zen enseñan en importantes universidades, grupos de meditación se forman en diversas partes del mundo, y los libros sobre Zen llenan las estanterías de las librerías —si bien en muchas ocasiones aparecen junto con cierto tipo de obras denominadas de “auto-ayuda” en aquellas librerías que distribuyen títulos pertenecientes al género de “la nueva era”, lo cual no deja de ser significativo a la hora de valorar la concepción que existe en muchos círculos sobre el fenómeno de lo *zen*—. <sup>72</sup>

Asimismo, las manifestaciones artísticas del Zen atraen cada vez más atención incluso dentro de Japón, siendo un ejemplo el uso de obras de este mo-

---

básico para la realización de todas ellas el desarrollo de ese estado meditativo que pueda poner al practicante en aptitud de disolver su conciencia en un estado de “vacío” y situarse así en disposición para acceder a la iluminación.

<sup>72</sup> .- Aunque en muchos casos estas obras puedan aparecer alineadas junto con estudios eruditos sobre diversos aspectos del Zen, es preciso establecer que existe una gran diferencia entre estos últimos y los libros de “auto-ayuda”, si bien es cierto que también existen muchos libros sobre Zen escritos con este talante. El fenómeno de los libros de “auto-ayuda”, o libros para fomentar la expansión del ser y el crecimiento personal, comenzó a desarrollarse en Estados Unidos y en Europa a partir de los años 60 con la denominación de *new age* (nueva era). En Japón, este fenómeno encuentra su correspondencia desde finales de la década de 1970 en un nuevo tipo de publicación que ha venido a denominarse como “mundo de espiritualidad” (*seishin sekai*). Sobre este tema, véase la Bibliografía, volumen II, pp. 954-955.

vimiento en algunos carteles publicitarios.<sup>73</sup> Otro dato que demuestra la importancia que está cobrando su expansión es el hecho de que en las últimas décadas hayan sido establecidos numerosos centros para la práctica en América del Norte y en Europa, sin olvidar los que aparecen diseminados por diferentes zonas de Asia y los de más reciente creación en, Oceanía, América del Sur y África.<sup>74</sup>

En el caso particular de España, existen dos grandes comunidades, además de los diversos centros (*dôjo*), o los grupos de reunión y práctica independiente que se reúnen en diferentes pueblos y ciudades. Una de estas dos comunidades pertenece a la escuela Sôtô y tiene su sede en el Templo Zen Luz Serena, en Casas del Río (Valencia), bajo la responsabilidad de Francisco Fernández Villalba (Taisei Dokushô *rôshi*) de la línea Sôtô de Shuyu Narita *rôshi*. Desde finales de 1996 cuenta además con la Asociación “Amigos de Luz Serena”,<sup>75</sup> que se compone de diez centros relacionados. La otra comunidad, que tiene su sede principal en Brihuega (Guadalajara), pertenece a la escuela Zen Harada-Yasutani (Sanbô Kyôdan) y se encuentra bajo la responsabilidad de Ana María Schlüter Rodés (Kiun An *rôshi*) de la línea de Hugo Makibi Enomiya-Lassalle (Aiun-ken) SJ.<sup>76</sup> En esta escuela surgida en Japón en el siglo XX, se promueve un tipo de Zen que trata de combinar elementos de las escuelas japonesas Sôtô y Rinzai “en armonía con la fe cristiana”.<sup>77</sup> Esta segunda agrupación también desarrolla su

---

<sup>73</sup> .- En los Juegos Olímpicos de Invierno celebrados en Nagano en 1997, uno de los carteles anunciadores exhibía la pintura “Paisaje de invierno” del gran maestro japonés Sesshû.

<sup>74</sup> .- Existen muchos (tal vez demasiados) directorios de centros de práctica del budismo de Meditación accesibles en Internet. El más completo es, sin duda, el denominado *Database of Zen Centers of the World*, ubicado en la página web del International Research Institute for Zen Buddhism: <http://iriz.hanazono.ac.jp/index.en.html>

<sup>75</sup> .- Esta era la denominación original de lo que actualmente se conoce como Asociación de “Las Diez Direcciones”. Puede consultarse la página web de esta comunidad en la siguiente dirección: <http://www.luzserena.org>

<sup>76</sup> .- Puede consultarse la página web de Enomiya- Lassalle en la siguiente dirección web: <http://www.webwerkstatt.de/paterlassalle.htm>

<sup>77</sup> .- En relación con el Zen cristiano, denominación en la que se encuentra alineada esta escuela Zen reformista, ver arriba, pp. 22-23.

proyección en una serie de grupos locales diseminados por España y Sudamérica que aparecen reunidos bajo la “Asociación de Amigos del Centro Betania”.

Ciertamente, en todo este fenómeno de asimilación por parte de Occidente existe una cierta complejidad en lo que hace referencia a la adaptación del Zen en los distintos países a las necesidades de los laicos, a la actual participación de mujeres, a las nuevas generaciones de maestros, e incluso, como puede ser apreciado en el caso español de la comunidad existente en la provincia de Guadalajara, a la interrelación entre las enseñanzas Zen y otros tipos de prácticas o tradiciones religiosas.<sup>78</sup>

### **APROXIMACIÓN AL ESTUDIO HISTÓRICO DEL ZEN**

Históricamente, el Zen puede ser considerado como una evolución de las corrientes del budismo *Mahâyâna* (gran vehículo), que es una de las formas que adquirió el budismo a partir del siglo II d. C., aunque se dice también que el Zen no pertenece ni a ésta ni a la otra gran corriente del budismo –la conocida como *Theravâda* (de los ancianos) o *Hînayâna* (pequeño vehículo)– sino que forma parte de una rama totalmente separada.<sup>79</sup> En realidad, independientemente de las distintas interpretaciones posibles debido al hecho de que la práctica de la meditación ocupó un lugar importante en muchas escuelas, ya fueran tanto del budismo *Mahâyâna* como del *Hînayâna* o del *Vajrayâna* (vehículo de diamante o budismo tántrico),<sup>80</sup> puede afirmarse que la corriente budista de Meditación tuvo su origen en China, donde llegó a establecerse en una fecha en torno al siglo VII como un movimiento independiente de budismo *Mahâyâna* con el apelativo de

---

<sup>78</sup> .- Para una valoración de la meditación *zen* concebida desde una perspectiva cristiana y del proceso de diálogo abierto entre budismo y cristianismo, cf. Dumoulin, Heinrich 1995, pp. 103-143. Sobre la recepción en Occidente del movimiento budista de Meditación y los diferentes problemas que se plantean en relación con el fenómeno de la asimilación del Zen en Occidente, ver adelante el apartado titulado *Budismo de Meditación en Occidente*, pp. 534-558.

<sup>79</sup> .- Cf. Munsterberg, Hugo 1993, pp. 13 y 17.

<sup>80</sup> .- Sobre todas estas grandes corrientes del budismo, ver adelante, pp. 129-141.

Ch'an, extendiéndose desde aquí hacia Vietnam, Corea y Japón. En este último país se afianzó hacia el siglo XIII con el nombre de Zen en dos diferentes escuelas, Sôtô y Rinzai, desarrollando un nuevo y trascendental impulso que renovará su doctrina hasta los albores del siglo XVII, momento en que hicieron su aparición la escuela Ôbaku, también procedente de China, y la controvertida escuela Fuke, originaria de Japón, que se desarrolló durante el periodo Edo y fue suprimida posteriormente por decreto imperial.

En el siglo XX han surgido nuevas escuelas dentro del movimiento Zen japonés, las cuales no reivindican su conexión con las escuelas tradicionales (Sôtô, Rinzai y Ôbaku). Por otra parte, también se ha producido un tímido renacimiento de la escuela Fuke en el Templo de Myôan-ji en Kyoto.<sup>81</sup> Aunque estos nuevos grupos no cuentan con un gran número de templos o de clérigos, representan movimientos recientes que aspiran a revivir antiguas prácticas Zen o incluso reformarlas, para lo cual realizan una síntesis entre las prácticas de diferentes escuelas tradicionales e incluso, en ocasiones, combinan éstas con las prácticas de la religión cristiana.<sup>82</sup>

De este modo, aún comprendiendo que el momento de máximo apogeo y esplendor del movimiento budista Zen en Japón se sitúa en un periodo que transcurre entre los siglos XIV y principios del XVII, no se debe pensar en el fenómeno cultural del Zen como en algo anquilosado que sólo merece consideración como una reliquia del pasado, ni tampoco se puede deducir que su doctrina surge a partir de una enseñanza uniforme y que posteriormente nunca ha estado expuesta a variaciones. Ha de tenerse en cuenta que durante el proceso de formación y desarrollo de las enseñanzas del budismo de Meditación han existido diferentes teorías y modos de practicarlo de acuerdo con circunstancias históricas

---

<sup>81</sup> .- Para más información sobre la nueva versión de esta escuela, puede consultarse la siguiente página web: <http://www.sinfonia.or.jp/~manfan/meian.html>

<sup>82</sup> .- Sobre las denominaciones de estas nuevas escuelas de budismo Zen surgidas en Japón durante el siglo XX, ver tabla titulada *La Institución Zen en el Japón moderno* (números 18-22), p. 519 (fig. 14).

concretas y que, por lo tanto, este movimiento presenta diferentes características según los momentos y lugares en que se manifiesta.

## TEORÍAS SOBRE EL CARÁCTER DEL ZEN

Al hallarse en el ámbito de una realización en pos de una experiencia que podría calificarse como de carácter espiritual y tratarse de una doctrina únicamente accesible por medio de la práctica “personal”, la experiencia que en el Zen se propone realizar podría acaso llegar a ser sentida, si bien su contenido esencial no podrá ser efectivamente transmitido a través del recurso de las palabras.

El hecho de que contenido esencial de esta doctrina pueda sólo llegar a ser aprehendido a través de la experiencia directa y no mediante pensamientos abstractos, puede ilustrarse con uno de los pasajes del *Mumonkan*, la colección de *kôan* compilada en el siglo XIII por el maestro Wu-mên Hui-k’ai (jp., Mumon Ekai).<sup>83</sup> En dicho *kôan* se recoge una anécdota de principios del siglo IX en la cual un maestro Ch’an, Lung-t’an Ch’un-hsin (jp., Ryôtan Sûshin) mantiene una larga discusión con Te-shan Hsüan-chien (jp., Tokusan Senkan), un monje erudito reputado por sus comentarios sobre algunas de las escrituras del budismo:

*Siendo Tê-shan del Norte y habiendo oído hablar del florecimiento de la vida Ch’an en el Sur, se atormentaba a sí mismo con dudas tales como si tal vez no sería presuntuoso y ofensivo renegar del estudio de los sùtra y aspirar a la condición de Buda simplemente viendo dentro de la propia naturaleza. Lleno de airada indignación partió hacia el Sur para combatir esas frívolas innovaciones. Tras haber encontrado a una anciana que dirigió sus pasos hacia el maestro Lung t’an, el ojo de la iluminación se abrió para él en el momento en que el maestro apagó un farol que iluminaba la estancia y la oscura noche les rodeó. Al siguiente día Tê-shan quemó los comentarios sobre el Sùtra del Diamante que había estado acarreando en una caja.<sup>84</sup>*

---

<sup>83</sup> .- Sobre el sistema *kôan*, ver adelante, pp. 493-500. En relación con esta compilación de *kôan* de Wu-mên Hui-k’ai (1184-1260), ver p. 496.

<sup>84</sup> .- *Mumonkan (Wu-mên-kuan)*, caso 28. Cf. Dumoulin, Heinrich 1994, pp. 168-169. Sobre este *kôan*, ver también adelante p. 85, nota 153.

Es bien conocido el precepto según el cual el Zen se define a sí mismo como “una transmisión de mente a mente que es independiente de las palabras”. En verdad las enseñanzas budistas expresan a menudo una radical desconfianza en el lenguaje en general. Por ejemplo, en el *Lankâvatâra*, un *sûtra* que fue muy influyente en los primeros desarrollos del Ch’an o Zen chino, el Buda declaró: “Las palabras no son conocidas en todas las tierras de Buda”<sup>85</sup> y: “Lo que uno enseña, excede; por que la verdad está más allá de las palabras”.<sup>86</sup> Y en el *Vimalakîrti-sûtra*, cuando el sabio Vimalakîrti es requerido acerca de la naturaleza de la no-dualidad, el concepto que subyace en el corazón del budismo *Mahâyâna*, su respuesta adquirió la forma de un “silencio atronador”.

Las referencias sobre la inutilidad de las palabras que aparecen en la literatura *zen*, son también significativas: el maestro Tai Hui quemó la compilación de anécdotas clásicas de su maestro; el maestro japonés Kanzan no se dignó a dejar ningún resto de sus enseñanzas escritas; el monje Tê-shan quemó sus comentarios sobre los *sûtra*, etc.<sup>87</sup> Todo ello encuentra asimismo expresión visual en la propia tradición pictórica del budismo Zen: Buda transmite su mensaje a Kâsyapa mostrando una flor mientras permanece en silencio, el sabio Vimalakîrti responde con un silencio “de trueno”, un iletrado sexto patriarca chino rompe unos *sûtra*...

Pero entonces, si según parece evidente, ni siquiera se puede expresar la experiencia primordial que puede vivirse durante la práctica del Zen, se plantean una serie de interrogantes: ¿Qué es lo que se podrá conocer del budismo Zen y de su significado? ¿Podrá ser al menos considerado el Zen como un fenómeno cultural? ¿Existe posibilidad de que sean difundidas sus enseñanzas y sus prácticas a través del uso de la palabra, o será el instrumento del lenguaje un medio

---

<sup>85</sup> .- Suzuki, Daisetz T., trad. 1956, p. 91.

<sup>86</sup> .- *Ibíd.*, p. 44.

<sup>87</sup> .- Sobre los conflictos relativos al papel de las manifestaciones artísticas y literarias surgidas en el contexto del budismo Zen, ver adelante el apartado titulado *Problemas de la creación artística*, volumen II, pp, 74-83.

eficaz de difusión o un método de entorpecer las profundas enseñanzas que se nos puedan revelar? Y, en lo que afecta directamente a este estudio sobre el budismo de Meditación y su repercusión en las artes: ¿Qué es lo que realmente podrá hacerse para tratar de transmitir, si no su verdadera esencia, al menos un cierto nivel teórico que permita a una persona introducirse en las esferas artísticas relacionadas con el mundo del Zen?

Debido a la imposibilidad de transmitir el contenido esencial de su doctrina haciendo uso de las palabras, es comprensible que a menudo se describa al Zen como anti-intelectual y anti-textual, nociones que han sido propagadas por algunos de los primeros introductores del Zen en Occidente. Uno de los más conocidos intérpretes del Zen, Suzuki Daisetz, presentó el Zen a Occidente como una experiencia que se encuentra más allá de la historia y de la metafísica, que subsume todas las categorías y trasciende todas las paradojas. Por ejemplo, Suzuki insistía repetidamente en hacer observaciones como la siguiente:

Ninguna cantidad de discusión verbal, y por consiguiente, ninguna penetración lógica ni sutileza intelectual sondeará los profundos secretos del Zen.<sup>88</sup>

En sus esfuerzos pioneros para clarificar el Zen a los occidentales, Suzuki eludió emplazar esta experiencia dentro de un sistema lógico. Sin duda, aparece una gran cantidad de información histórica en sus numerosos escritos que acercan a la comprensión de la esencia del Zen y, sin embargo, en ningún momento ilustra a sus lectores con un panorama histórico del budismo Zen.<sup>89</sup>

---

<sup>88</sup> .- Suzuki, Daisetz T. 1963b, p. 242. Sin embargo, según señala Kenneth Kraft sobre esta especie de declaraciones: “Tales manifestaciones son válidas en un sentido, aunque son también potencialmente engañosas. El Zen reconoce las limitaciones del pensamiento pero no lo suprime. Aunque la erudición nunca es aceptada como sustituto de la iluminación, la mayoría de los grandes maestros fueron hombres profundamente cultivados.[...] No es el Zen antitextual, a pesar de las ocasionales destrucciones de libros de Tê-shan y otros. Aunque el Zen se centra agudamente en el potencial ilusorio del lenguaje, toma su propia literatura seriamente”. Kraft, Kenneth, ed. 1989, pp. 3-4.

<sup>89</sup> .- Sólo en sus *Essays in Zen Buddhism*, vol. 1, Suzuki hace una exposición, declaradamente no crítica o científica, sobre la historia del budismo Zen en China desde

Los especialistas en budismo de Asia Oriental son bien conocedores de la polémica entre Hu Shih, quien aseguraba que el Zen debe ser estudiado y comprendido como una parte integral de la historia cultural, y Suzuki Daisetz, quien presentó una visión del Zen fuera de los límites del discurso racional.

Hu Shih, celebre historiador y filósofo chino, critica con estas palabras a Suzuki por no reconocer suficientemente la condición histórica del Zen:

Rechazo resueltamente todas las afirmaciones referidas a que es imposible entender y evaluar el Zen.[...]

El movimiento Zen [Ch'an] es una parte integral de la historia del budismo chino; y la historia del budismo chino es una parte integral de la historia religiosa general de China. El Zen debe ser entendido solamente en su contexto histórico, del mismo modo que otras escuelas de filosofía china deben ser estudiadas y entendidas en sus contextos históricos.<sup>90</sup>

Durante el desarrollo de su confrontación Suzuki rehusó elaborar cualquier aproximación referente al carácter histórico del movimiento Zen, argumentando que el Zen es pura experiencia y nada más. Como muchas disputas académicas, la controversia entre estos dos eruditos nunca se llegó a resolver claramente, aunque es posible afirmar que Suzuki sin duda tenía un profundo y superior conocimiento práctico del budismo de Meditación japonés. Desde los tiempos en que se desarrollaron estas disquisiciones, muchos eruditos han afirmado

---

el año 520 al 713. A pesar de declarar la imposibilidad de entender el budismo Zen, este autor persigue un cuidadoso estudio científico de esta doctrina del budismo y ofrece una gran cantidad de información histórica en sus escritos que intentan un acercamiento a la esencia del Zen, especialmente al citar anécdotas de los antiguos maestros chinos. Pero también cuando realiza explicaciones sobre el entrenamiento en la escuela Rinzai Zen, las costumbres de los monjes, etc. en todo ello él mismo se dirigía hacia una exploración histórica. De este modo, Suzuki pone en realidad a sus lectores en un delicado compromiso.

<sup>90</sup>.- Hu Shih. "Ch'an (Zen) Buddhism in China: Its History and Method", *Philosophy East and West* 3, 1953, pp. 3-24. La réplica de Suzuki ("A Reply to Hu Shih"), impresa en el mismo número, pp. 25-46, fue reimpresa en sus *Studies in Zen* en 1975, pp. 135-64, estando precedida por un resumen de los argumentos de Hu Shih en las pp. 129-35.



que la experiencia religiosa, especialmente cuando se trata de una experiencia perteneciente al reino de lo trascendente, se encuentra situada más allá de los límites de los conceptos metafísicos y no puede ser completamente entendida desde una perspectiva histórica. Según señala Dumoulin, aunque las posiciones de Hu Shih relativas a la investigación sobre el desarrollo histórico del Zen en muchos casos fueran infundadas, su estímulo favoreció considerablemente este tipo de aproximaciones; no obstante, resulta indudable que las inadvertidas aportaciones de Suzuki para la comprensión histórica del Zen se revelan como mucho más importantes.<sup>91</sup>

De este modo, aunque la experiencia del Zen pueda ser calificada como de carácter trascendente y, por tanto, escape tal vez a los límites de la interpretación histórica, es evidente que la historia tiene un importante papel que jugar en la elucidación del fenómeno cultural del Zen. Como observa Dumoulin:

La abundante literatura historiográfica surgida en las dos últimas décadas muestra que la tesis de Suzuki sobre la no-historicidad del Zen no ha sido totalmente aceptada, o puede que acaso indique que las afirmaciones de Suzuki han sido comprendidas como lo que realmente podían significar –es decir, como una advertencia contra aquellos que buscan la ciencia positivista como una base adecuada para descifrar el fenómeno del Zen–.<sup>92</sup>

Pese a la gran dificultad para abordar el fenómeno del movimiento budista de Meditación desde un planteamiento histórico, este mismo autor aclara prudentemente la necesidad de su empleo afirmando:

La historia debe ser consciente de sus propias limitaciones. Así también la metafísica. Pero ni la historia ni la metafísica han de ser excluidas de un estudio sobre el budismo Zen.<sup>93</sup>

---

<sup>91</sup> .- Cf. Dumoulin, Heinrich 1994, p. 78, nota 1.

<sup>92</sup> .- *Ibid.*, p. XX.

<sup>93</sup> .- *Ibid.*, p. XX. En realidad los textos siempre jugaron un destacado papel en el desarrollo de la tradición. Kenneth Kraft señala también otra inquietante interpretación en relación con esa desconfianza hacia los textos escritos: “La advertencia del Zen

Por su parte, Yampolsky señala el importante papel que ha de ser concedido a la historia del budismo de Meditación:

Aunque los defensores del Zen, tanto en Japón como en Occidente, a menudo lo presentan como algo que permanece aparte de la realidad histórica, la institución Zen tiene su propia historia, y su religión ha afectado significativamente a las culturas de China, Japón y otras naciones. Por muy trascendental que sea la experiencia de la iluminación, se encarna en individuos singulares; por muy intemporales que sean las verdades de la enseñanza Zen, se encuentran expresadas en específicos contextos históricos.<sup>94</sup>

Según estas indicaciones, no se podrá cuestionar la importancia de establecer los hechos y de interpretar con claridad los documentos que permitan poner todo en su propio contexto, pues, evidentemente, explorar cuidadosamente los orígenes y las raíces históricas de cualquier fenómeno ayudará a entender mejor su naturaleza. Así, en lo que se refiere a la historia de esta corriente de budismo, podrán identificarse las figuras principales, ser trazados los variados linajes, observarse los ciclos de degeneración y renovación, etc. Resulta esencial percibir además que las numerosas y variadas expresiones culturales y artísticas surgidas en el movimiento Zen son todas ellas vitalmente dependientes de particulares contextos históricos y culturales. Por consiguiente, a pesar de que algunos de los primeros intérpretes del budismo de Meditación hayan caracterizado este tipo de budismo como una realidad que permanece totalmente al margen de la historia, y aunque realmente el contenido esencial de su doctrina pueda ser

---

contra la confianza en los textos escritos a menudo tenía una función política –la emergente secta necesitaba distinguirse a sí misma de las escuelas budistas existentes que abrazaban los principales *sûtra*”. Kraft, Kenneth, ed. 1989, p. 4. En cuanto a la actitud antitextual que puede constatar en numerosas personas occidentales, el mismo autor realiza la siguiente observación: “Los practicantes occidentales del Zen algunas veces interpretan su pretendida actitud antitextual como una prohibición contra toda lectura, por no mencionar el estudio académico del budismo. Sin embargo, en este caso es necesario más estudio, debido a que el Zen en Occidente está tan apartado de la cultura budista, el amplio contexto de su marco asiático original”. *Ibid.*, p. 4.

<sup>94</sup> .- Yampolsky, Philip 1989, p.140.

inaccesible por medios puramente eruditos o intelectuales, sí podrá atenderse al estudio de este fenómeno interpretándolo como forma cultural, y realizarse, por tanto, una serie de aproximaciones –literarias, históricas, filosóficas, estéticas, etc.– más o menos esclarecedoras y significativas.

## AVANCES EN LA INVESTIGACIÓN

En las últimas décadas se ha originado un gran interés teórico y práctico en el Zen, lo cual se manifiesta en el surgimiento de una muy variada literatura que, junto con las traducciones de numerosos textos originales en lenguas occidentales, ha provocado una enorme atención hacia la historia de este movimiento. La investigación sobre el movimiento budista de Meditación, y en particular sobre su historia, ha adquirido definitivamente una gran importancia, habiéndose convertido Japón y Estados Unidos en los dos principales protagonistas de esta inquisición. Tras la Segunda Guerra Mundial se ha realizado en Japón una productiva investigación en este campo, siendo necesario destacar la obra de Yanagida Seizan, profesor de la Universidad Hanazono en Kyoto y principal especialista en la historia del Ch'an chino, que, fundamentado en los estudios lingüísticos de Yoshitaka Iriya, abre nuevos horizontes en el estudio de los primeros tiempos del movimiento de Meditación. También hay que resaltar que, desde tiempos bastante recientes, los especialistas occidentales han hecho progresos significativos en este tipo de estudios, incluso permitiendo al Zen cambiar algunos de los métodos y presunciones de sus disciplinas académicas, mientras no hace mucho tiempo prevalecían actitudes bien distintas.<sup>95</sup>

El estudio crítico del budismo de Meditación, que abarca apenas unos cien años, comenzó con ciertos especialistas japoneses como Kuriyama Taion (1860-1937) y Washio Junkyô (1868-1939), cuyas obras abordan ciertos aspectos históricos y aún pueden ser leídas con cierto aprovechamiento si se toma la debida

---

<sup>95</sup> .- Cf. Kraft, Kenneth 1989, pp. 4-5.

precaución. No obstante, los contornos del panorama histórico fueron trazados por vez primera por la generación de historiadores japoneses que emergió tras la Segunda Guerra Mundial—Ôkubo Dôshû, Suzuki Taizan, Tamamura Takeiji y Tsuji Zennosuke—, quienes elaboraron las interpretaciones que prevalecieron como modelos en la era de la posguerra. Aunque incluso hoy nadie debería abordar el estudio de la historia del Zen japonés sin consultar sus obras, la gran variedad de textos originales recientemente descubiertos ha permitido conocer nuevos planteamientos y sucesos que han repercutido en el surgimiento de un nuevo paisaje histórico.

Tradicionalmente, la erudición relacionada con el movimiento budista de Meditación ha enfatizado los antecedentes chinos. A pesar de ocasionales afirmaciones de carácter nacionalista referentes a que el budismo de Meditación sobrevive sólo en Japón, para los japoneses el ideal Zen siempre ha estado basado en China, y la mayoría de las definiciones del Zen japonés presentan una imagen idealizada de lo que se supone que eran las normas Ch'an en China.<sup>96</sup> Los especialistas que escriben sobre Zen, muchos de los cuales son monjes pertenecientes a este movimiento, han sido naturalmente influenciados por la auto-imagen promovida desde el movimiento Zen, de modo que, mayoritariamente, los estudios históricos sobre la corriente budista de Meditación se han concentrado en los célebres maestros chinos de los periodos T'ang y Sung y en aquellos seguidores que transmitieron sus enseñanzas, desdeñándose la explicación de otros numerosos aspectos. Ciertamente, los estudios sobre el Zen japonés en raras ocasiones

---

<sup>96</sup>.- Como analiza Bodiford: “Esta identificación del Zen japonés con China refleja en gran medida la afirmación tradicional de que el Zen existe sólo dentro de un linaje exclusivo heredado por unos pocos japoneses elegidos por sus maestros chinos. Las interpretaciones sobre el contenido del Zen expresadas dentro de este linaje pueden variar. Los modernos maestros Zen japoneses que ven el Zen en términos de una iluminación sin forma enfatizarán la necesidad de que cada generación emule las profundas experiencias de los primeros maestros de la dinastía T'ang, mientras que aquellos que equiparan el Zen con su especial expresión en la vida diaria insistirán en la continuación de las formas monásticas reguladas desarrolladas durante la dinastía Sung”. Bodiford, William M. 1993, pp. 2-3.

incluyen consideraciones sobre cualquier aspecto de la práctica Zen que caiga fuera del criterio de la meditación y la iluminación súper mundanas.<sup>97</sup>

Afortunadamente, a partir de las últimas décadas del siglo XX, una nueva generación de especialistas ha vuelto a examinar la historia del movimiento budista de Meditación atendiendo a la explicación de las prácticas con mayor vigor, habiendo dejado manifiesto que tales prácticas han de ser analizadas situando este movimiento en relación con el contexto religioso, político y social, y centrándose en monjes normales de tipo medio, más que realizar el simple recuento de las biografías de monjes eminentes. De este modo, queda claro que la descripción de los dichos de los grandes maestros no puede seguir monopolizando la descripción de las prácticas.<sup>98</sup>

El estudio histórico del budismo de Meditación, que involucra los antecedentes relativos a la experiencia de la iluminación *zen*, los desarrollos de las escuelas de budismo Zen y las diferentes prácticas *zen*, se encuentra envuelto en un constante proceso de cambio y desarrollo que plantea continuamente nuevas demandas a los investigadores.<sup>99</sup> Dada la expansión espacial y temporal que com-

---

<sup>97</sup>.- Bodiford indica que en esto siguen la pauta trazada por aquellos maestros Zen japoneses que se considera que han promovido una forma pura de Zen (o lo que Suzuki Daisetz denominó “el Zen en sí mismo”), si bien la tradición japonesa de la práctica Zen que enlaza a estos últimos héroes con los primeros maestros Zen, sin embargo, ha sido pasada por alto. Esto ha ayudado a engendrar una imagen idealizada de los maestros clásicos chinos y de sus primeros estudiantes japoneses. Contrastadas con estas imágenes idealizadas, la práctica mayoría de los maestros japoneses descienden generalmente de nivel. Cf. *ibid.*, pp 2-3. En relación con la crítica de Bodiford sobre el modo en que las suposiciones partidistas han engendrado una idealización del Zen y han limitado las tradicionales aproximaciones historiográficas al Zen japonés y al budismo japonés en general, ver también Funaoka, Makoto 1985, pp. 175-181 y Yuasa, Yasuo 1982, pp. 19-41.

<sup>98</sup>.- Cf. Bodiford, William M. 1993, pp. X-XI del prefacio.

<sup>99</sup>.- Dumoulin reseña del siguiente modo el estado actual de la investigación histórica sobre Zen: “Aunque la investigación científica sobre la historia del Zen está todavía en sus estadios iniciales, parece moverse hoy desde una primera a una segunda fase en su desarrollo. La primera fase estaba caracterizada por estudios generales, colecciones de selecciones representativas de la literatura Zen y estudios cuya intención principal es presentar una panorámica general sobre este campo. La segunda fase con-

prende este fenómeno cultural y la variedad de sistemas de pensamiento que confluieron en la formación de esta doctrina, el historiador se enfrenta ante el difícil reto de aclarar en qué medida fueron influyentes cada uno de estos sistemas, aparte de mostrar sus conexiones y los diferentes factores que configuran el carácter distintivo de cada una de las escuelas pertenecientes a la corriente budista de Meditación.<sup>100</sup> El estudio histórico del Zen resulta, pues, muy complejo, al tener que abordarse en relación con otras numerosas corrientes y movimientos originarios de Asia. Representando una de las más puras manifestaciones de la esencia religiosa del budismo indio, que admitió en su configuración algunas de las más importantes doctrinas desarrolladas en Asia Oriental, el movimiento budista de Meditación se manifiesta a lo largo de la historia de modos muy variados, constituyendo una importante parcela de la espiritualidad asiática.<sup>101</sup>

---

siste en profundizar nuestro conocimiento sobre la historia del Zen proporcionando el acceso a un mayor rango de literatura, monografías más penetrantes por filósofos y expertos en religiones comparativas y una perspectiva más comprensiva”. Dumoulin, Heinrich 1994, p. XVII. Por lo que se refiere a esta tesis doctoral, que atiende al estudio de la historia del arte *zen* desde una perspectiva general, en la primera parte se presentan los antecedentes que hacen referencia a la experiencia de la iluminación *zen* (capítulos 2, 3 y 4), junto con los desarrollos de las escuelas de budismo Zen en China y Japón (capítulo 5) y las diferentes prácticas *zen* (capítulo 6), siendo la segunda parte dedicada a la exposición de las diferentes artes que aparecen reunidas en este contexto.

<sup>100</sup> .- Como observa Dumoulin, el budismo Zen es para el historiador –así como lo es para cualquier otro tipo de especialistas– un tema al tiempo frustrante y fascinante: “La frustración surge principalmente de la dificultad de dominar las conexiones entre la maraña de líneas cruzadas que componen su imagen total. Esto es cierto tanto en su configuración externa –uno piensa en la amplia extensión temporal y geográfica que cubre– como en el complejo mosaico de factores religiosos, culturales y psicológicos que configuran su retrato interno”. *Ibid.*, p. XVII.

<sup>101</sup> .- Sobre la enorme influencia y expansión del fenómeno cultural del Zen en el continente asiático, Dumoulin aclara: “El Zen es más influyente en los países del budismo Mahâyâna de Asia Oriental –China (antiguamente incluyendo Vietnam), Corea y Japón. Uno puede también comprobar su impacto en más regiones del sur, principalmente en Tíbet, donde los singulares desarrollos del lamaísmo muestran ciertas raíces comunes con el Zen, y también en los países del budismo Theravâda del Sudeste de Asia, donde la ortodoxia budista no puede ser completamente entendida sin prestar atención a sus herejías. Uno fácilmente percibe la influencia del Zen en conversaciones con monjes Theravâda progresistas, y cómo el Zen, lentamente, comienza a encontrar su lugar en la conciencia general del budismo contemporáneo”. *Ibid.*, p. XVIII.

En general, cuando se aborda el tema desde cualquiera de sus posibles perspectivas, suele considerarse al movimiento budista de Meditación desde un punto de vista interno por seguidores comprometidos o desde un punto de vista externo por observadores más neutrales. Los practicantes tienden a leer a los grandes maestros o algunos de los *sûtra* (escrituras del budismo *Mahâyâna*) y rechazan los tratados académicos. Por otra parte, dentro de algunas universidades en las que se plantean este tipo de estudios, a los estudiantes les suelen ser asignados trabajos analíticos y descriptivos elaborados por especialistas a los que se añaden unos cuantos materiales originales traducidos, que, a menudo, se leen fuera de contexto. Afortunadamente, últimamente están apareciendo diferentes estudios realizados conjuntamente por maestros Zen y especialistas en budismo que cooperan en la producción de trabajos unitarios o traducciones de textos originales. Indudablemente, esto supone un importante punto de partida, pues hay que considerar que a través de la historia los maestros Zen y los especialistas se han mirado los unos a los otros con cautela, habiendo resultado a menudo controversias dramáticas sobre determinados asuntos relacionados con la doctrina.<sup>102</sup>

El interés de los académicos y de las comunidades de practicantes converge claramente en la necesidad de traducciones rigurosas y precisas. Algunos importantes textos reseñados en anteriores estudios han sido reeditados con una conformación más exacta, siendo necesario destacar en este campo la figura de Ôkubo Dôshû, el excepcional historiador japonés, quien compiló y transcribió la primera edición fiable de la colección de escritos de Dôgen (*Dôgen Zenji zenshû*, 2 vols., 1969-1970), además de más de dos mil documentos coleccionados en los monasterios Sôtô a lo largo de Japón. (*Sôtôshû komonjo*, 3 vols., 1972). Durante el periodo de 1970 a 1973, la escuela Sôtô reeditó la temprana obra de Ôkubo Dôshû titulada *Obras completas de la escuela Sôtô* (*Sôtôshû zensho*, 20 vols., 1929-1938) junto con un suplemento de diez volúmenes de documentos anteriormente inaccesibles, así como los escritos de los primeros patriarcas Sôtô

---

<sup>102</sup> .- Cf. Kraft, Kenneth, ed. 1989, pp. 2-7.

y versiones manuscritas del *Shôbôgenzô*, elaborado por Dôgen –el maestro fundador de la escuela Sôtô en Japón–, que, por vez primera, vieron la luz en su formato original (*Eihei shôbô genzô shûsho taisei*, 25 vols., 1974-1981).<sup>103</sup> En el terreno de las traducciones, continúan apareciendo importantes trabajos, siendo un ejemplo destacable la labor de traducción y anotación de la referida colección de ensayos titulada *Shôbôgenzô*, que es uno de los estudios más apreciados de enseñanzas filosóficas o religiosas en la historia del Zen.<sup>104</sup>

Entre los avances más destacados en otras áreas de la investigación sobre el movimiento budista de Meditación, algunos de los cuales también deberían merecer la atención de los practicantes, se incluyen una serie de materiales históricos sobre los primeros tiempos del Zen en China (Ch'an) que han salido recientemente a la luz, lo cual ha permitido revisiones significativas en las vidas de los primeros patriarcas. La variedad de nuevas fuentes relativas al Zen japonés es también impresionante. Así, por ejemplo, ahora se encuentran accesibles documentos de iniciación secreta (*kirigami*) previamente ignorados, y copias manuscritas de muchos textos (como el *Denkôroku*, el *Kenzeiki* o el *Tôkokuji*) también han sido descubiertas y publicadas en ediciones críticas. Incluso alguna de ellas, como es el caso del *Denkôroku*, ha sido traducida en varias ediciones a lenguas occidentales.<sup>105</sup>

---

<sup>103</sup> .- Pueden consultarse la referencias de estas obras en la Bibliografía dentro del apartado *Colecciones de textos zen*, p. 959.

<sup>104</sup> .- Dicho proyecto, que forma parte de los numerosos eventos que conmemoran el 800 aniversario del nacimiento de Dôgen Zenji (1200-1253), ha sido realizado bajo los auspicios de la Oficina Administrativa de la escuela Sôtô Zen (*Sôtô-shû Shumuchô*) a cargo de un grupo de maestros y especialistas bajo la dirección de Carl Bielefeldt. Carl Bielefeldt, profesor de estudios religiosos en la Universidad de Stanford, ha escrito extensamente sobre Dôgen y meditación *zen*. Entre otros eventos conmemorativos que marcan este 800 aniversario, tal vez el más destacado haya sido el simposio celebrado los días 23 y 24 de octubre de 1999 en la Universidad de Stanford en California, al que asistieron principalmente especialistas japoneses y americanos. El tema del congreso fue: "Dôgen Zen y su relevancia para nuestro tiempo".

<sup>105</sup> .- Puede consultarse este particular en la Bibliografía, dentro del apartado *Textos Zen japoneses*, p. 964.



Por otra parte, los estudios comparativos sobre el Zen y el pensamiento occidental continúan progresando en muchos frentes, de modo que abundan artículos cotejando el Zen con el pensamiento de Heidegger, Whitehead, Eckart, Nietzsche o incluso con aspectos de la doctrina cristiana. Además, por vez primera el fenómeno del Zen está siendo explorado utilizándose herramientas de varias disciplinas occidentales con diferentes resultados, siendo así que, por ejemplo, Dôgen ha sido interpretado desde una perspectiva fenomenológica y los diálogos Zen han sido sometidos al análisis del discurso lingüístico.<sup>106</sup>

En el caso de los estudios académicos sobre los aspectos religiosos del Zen puede constatar que se han desarrollado de un modo considerable en los últimos tiempos, especialmente durante las tres últimas décadas, de tal modo que se ha indagado hondamente en el Zen desde una amplia perspectiva incluyéndose a este movimiento dentro del campo general de los estudios sobre budismo, siendo notorio también en este campo el auge de las obras que tratan de establecer relaciones con el cristianismo.

Aunque resulta imprescindible resaltar la creciente importancia de las traducciones de obras originales y de los estudios particulares —ya sean de carácter histórico, filosófico, psicológico o religioso—, que, sin desatender otros planteamientos, tratan de hacer inteligibles ciertos aspectos del Zen sirviéndose de los métodos de sus respectivas disciplinas, en el caso de los estudios generales también han sido elaboradas magníficas obras introductoras dirigidas a interpretar el fenómeno del Zen desde una perspectiva histórica. Entre ellas, destacan las de Imaeda Aishin, Tamamura Takeiji y Henrich Dumoulin, quienes conceden lugar en algunas de sus exposiciones a las diferentes manifestaciones artísticas.

Existían y existen, pues, maneras muy diferentes de percibir y abordar el fenómeno del budismo de Meditación. Así, cuando autores como Suzuki Daisetz, Suzuki Shunryu, Deshimaru Taisen y otros destacados personajes del siglo

---

<sup>106</sup> .- Cf. Shaner, David Edward, 1985.

XX pertenecientes a este movimiento budista escriben doctrinalmente sobre budismo Zen, utilizan un lenguaje que se podría consignar como de psicología religiosa o espiritual; y, a pesar de que las obras de los citados autores no conceden en apariencia ninguna importancia a los planteamientos históricos en sus interpretaciones, suponen sin duda serios acercamientos literarios que atienden a la doctrina y a la práctica del Zen. Dentro también de los estudios de carácter doctrinal, existen algunos autores que tratan de expresar el movimiento Zen en un lenguaje filosófico-religioso, como es el caso de Suzuki en sus obras posteriores a la Segunda Guerra Mundial o el de filósofos americanos como Van Meter Ames, que se dirigen a la dialéctica budista en busca de nuevas soluciones para antiguos problemas, y también hay otros que disertan desde el punto de vista psicoterapéutico siguiendo la línea de Karlfried Graf Dürckheim.<sup>107</sup> Además de los numerosos acercamientos con carácter erudito, puede afirmarse que existe también una corriente que, siguiendo la calificación de Ernst Benz, ha sido designada como “zensnobismo”, la cual está integrada por una especie de librepensadores y pseudo-letrados que escriben sobre Zen.<sup>108</sup>

## INVESTIGACIÓN SOBRE HISTORIA DEL ARTE

El ámbito de los estudios sobre historia del arte tal vez sea uno de los más difíciles de interpretar debido sobre todo al carácter especial de esta materia, pues si las manifestaciones artísticas pueden ser fácilmente accesibles mediante la contemplación, por ejemplo, de una reproducción, es evidente que no existe nada que pueda sustituir al valor de una obra original situada en un emplazamiento apropiado,<sup>109</sup> ni tampoco puede accederse a la posibilidad de una correcta

---

<sup>107</sup> .- Pueden consultarse las referencias de algunas de las obras de estos autores en la Bibliografía dentro del apartado *Budismo de Meditación*, pp. 981-996.

<sup>108</sup> .- Sobre este concepto en particular, cf. Benz, Ernst 1962.

<sup>109</sup> .- Con respecto a la posibilidad de una correcta interpretación de las obras de arte, José Fernández Arenas afirma: “La importancia de la comprensión de la fisonomía de la obra está en que cualquier cambio que haya sufrido de color, forma, tamaño o lugar, puede alterar fundamentalmente el valor de la obra por cambios de las cualidades

interpretación si se procede al estudio de dichas manifestaciones como hechos aislados y descontextualizados.<sup>110</sup> En el caso del Zen, resulta demasiado evidente que aún queda mucho por hacer en este campo, si bien surgen cada vez en mayor medida publicaciones académicas sobre muchas de las artes que aparecen relacionadas en este contexto cultural (pintura, caligrafía, poesía, teatro *nô*, arquitectura, jardinería, arte del té, etc.), en las cuales, abordándose los diferentes temas desde sus aspectos históricos y culturales, se tratan de clarificar aspectos como el origen, el proceso evolutivo o la cualidad de la expresión de algunas de estas manifestaciones artísticas.

Resulta preciso resaltar la tremenda importancia que los escritos de la escuela de Kyoto de filosofía moderna japonesa han tenido para el entendimiento del arte y la estética *zen*. Elaborados por una serie de filósofos japoneses del siglo XX enraizados en el Zen al tiempo que bien preparados en la historia intelectual de Occidente, su principal interés puede resumirse en el intento de avanzar una síntesis entre Oriente y Occidente. En general, ofrecen la penetración budista en el “vacío” (jp., *kû*) o “absoluta nada” (jp., *mu*) como medio para acceder a la realidad estética y como recurso para detener el estancamiento nihilista percibido por ellos en el pensamiento y la civilización occidental.<sup>111</sup> Algunos de los pensadores relacionados con la escuela de Kyoto realizaron en sus estudios una síntesis de teorías estéticas relacionadas con el arte de la corriente budista de Meditación a través de la metafísica del “vacío” y de su psicología subyacente

---

visuales. Este es el caso cuando se hace una interpretación a partir de reproducciones deficientes, que suelen ser, a este respecto, todas, porque nada hay que pueda sustituir a la obra original en su emplazamiento adecuado”. Fernández Arenas, José 1984 (1982), p. 149.

<sup>110</sup> .- Sobre la dialéctica entre aislacionismo y contextualismo en lo que se refiere a la apreciación de las obras artísticas, ver adelante, p. 78, nota 141 y volumen II, pp. 148-149, nota 65.

<sup>111</sup> .- Entre los representantes más destacados de esta escuela se encuentran Nishida Kitarô, Tanabe Hajime, Suzuki Daisetz T., Hisamatsu Sin'ichi, Takeuchi Yoshinori, Nishitani Keiji, Ueda Shizuteru y Abe Masao. Sobre este grupo de autores pertenecientes a la escuela de Kyoto, cf. Dumoulin, Heinrich 1995, pp. 20-66 y Franck, Frederik, ed. 1982.

del “desapego” (*mushûjaku*), insertando dicha metafísica como estructura general en la que es formulada la doctrina de la estética Zen.

Entre los autores de esta escuela que realizaron estudios sobre filosofía y arte relacionados con el budismo Zen, se incluyen Nishida Kitarô, Suzuki Daisetz, Hisamatsu Sin'ichi, Nishitani Keiji y Kuki Shûzô.<sup>112</sup> A pesar de los grandes avances logrados en la investigación sobre la estética *zen* con las obras de Nishida Kitarô, Suzuki Daisetz y Nishitani Keiji, fue Hisamatsu Sin'ichi quien realizó con su obra *Zen to Bijutsu*, publicada en 1958 y traducida al inglés en 1971 con el título *Zen and Fine Arts*, el estudio general más importante en este género. Para aclarar la atmósfera en que se desenvuelve el fenómeno artístico en el contexto del budismo de Meditación, Hisamatsu presentó una serie de características fundamentales propias de este contexto cultural que derivan en unos preceptos estéticos interrelacionados, cuya plasmación en las distintas manifestaciones artísticas explicó con numerosos ejemplos ilustrados.<sup>113</sup>

A partir de la década de los años sesenta se publicaron importantes estudios en este terreno, como pueden ser los de Hasumi Toshimitsu, Hugo Munsterberg o Thomas Hoover, que abordan con un carácter general la historia del arte de la corriente budista de Meditación reflejando algunas características de esta estética oriental. No obstante, aparte de la citada obra de Hisamatsu, no existen otros estudios en lenguas occidentales que ofrezcan una explicación de la trama cultural de este movimiento budista y que presenten a un tiempo una ordenación de las diferentes artes y una clara exposición de los principios estéticos reunidos en este contexto. Y aunque se han realizado algunos intentos en este sentido, no

---

<sup>112</sup> .- El sistema presentado por Kuki Shûzô no se encuentra propiamente dirigido a analizar la estética *zen*. Sin embargo, a pesar de que este autor incorporó la visión del esteticismo decadente francés, según fue formulado por Baudellaire y d'Aureville, la “resignación desapegada” del *akirame* que subyace en la base de su sistema se encuentra enraizada en el misticismo religioso del budismo Zen. Puede consultarse un análisis del sistema estético de este autor en Odin, Steve 2001, pp. 156-169.

<sup>113</sup> .- Sobre las aportaciones individuales de estos autores en el campo del pensamiento estético *zen*, ver adelante, volumen II, pp. 202-220.

se atiende a la importancia de informar suficientemente sobre esos principios o preceptos de la estética *zen* que Hisamatsu expuso con tanta claridad.

En lo relativo al arte que, en el actual periodo histórico, denominamos “contemporáneo”, hacia finales de la década de los años 1950, y ya en una época de creciente influencia del Zen en Occidente, Umberto Eco y Gillo Dorfles lograron trazar sendos panoramas de los desarrollos de esta doctrina en sus relaciones con la filosofía, el arte y el pensamiento contemporáneos.<sup>114</sup> Entre quienes han tratado de documentar con una serie de ejemplos la influencia del Zen en ciertos artistas contemporáneos, se encuentran Hugo Munsterberg en 1965, Siegfried Wichman en 1981, Helen Westgeest en 1996 y Ana Crespo García en 1997. En España, resulta evidente el creciente interés por los aspectos artísticos del Zen, si se piensa en las obras publicadas por Jean Marie y Jean Roger Riviere en la década de los sesenta, o en las recientemente aparecidas de Fernando García Gutiérrez, así como en la serie de tesis doctorales que se están elaborando en distintas universidades.<sup>115</sup> Resulta estimulante comprobar los avances que se van produciendo en la investigación sobre este complejo histórico-artístico, principalmente desde Japón y Estados Unidos, si bien es innegable que aún queda un largo camino por recorrer. Por otra parte, hay que considerar que el interés actual por las expresiones artísticas *zen* no solamente es de naturaleza académica, sino que mucha gente hoy día contempla lo *zen* y su capacidad de plasmación en el arte como algo que puede ser efectivamente experimentado.

El movimiento cultural del Zen ocupa una posición de gran importancia en la historia cultural de Asia, pudiendo comprobarse cómo empieza a abrirse camino de modo imparable la investigación y la enseñanza acerca de este movimiento en el mundo occidental. En el campo específico del arte, que es donde generalmente suele verse mejor expresada la verdadera y profunda manera de

---

<sup>114</sup> .- Eco, Umberto 1985, pp. 251-276 y Dorfles, Guillo 1967, pp. 247-265. Ver la Bibliografía en los apartados *Budismo de Meditación* y *Zen y Arte contemporáneo*.

<sup>115</sup> .- Ver la Bibliografía en los apartados *Arte y estética zen* y *Zen y Arte contemporáneo*.

pensar y sentir de un individuo o de una comunidad, sus manifestaciones son elogiadas como verdaderas revelaciones del carácter espiritual del ser humano.

## **LENGUAJES COTIDIANOS : GESTO, PALABRA Y SILENCIO**

A pesar del carácter histórico y artístico que puede ser concedido a este movimiento, será necesario considerar atentamente que el budismo de Meditación no presupone solamente una teoría o una doctrina, sino que esta teoría se concreta en una práctica o en lo que podría denominarse una “actividad vital”; y se trata además de una práctica personal e integral que puede ser actualizada en todos los ordenes de la vida. Por tanto, lo que en Japón se conoce, técnicamente, como “actividad Zen” (*zenki*) es algo que tiene la capacidad de manifestar la propia esencia del Zen en cualquier dimensión espacio-temporal y a través de cualquier objeto. Así, su expresión puede hacerse evidente en forma de silencios, palabras y gestos, en el uso de diversos utensilios, en las manifestaciones artísticas de todo orden e, incluso, en cualquier elemento de la naturaleza.

El gesto, la palabra y el silencio son elementos esenciales de expresión y vehículo de comunicación entre los seres humanos. Son lenguajes interrelacionados que utiliza el hombre y que le permiten dar sentido a los fenómenos de su vida diaria y caracterizar, delimitar y ejercer cierto grado de control sobre esa realidad. Pero el lenguaje no sólo sirve a los hombres para tratar de dominar las realidades y fenómenos, sino también como medio o vehículo de comunicación. Así, cuando se da nombre o se expresa una realidad parece que se la puede reconocer y, en cierta medida, transmitir su contenido esencial.<sup>116</sup>

---

<sup>116</sup> .- Ciertamente, las palabras sirven para comunicarnos. Sin embargo, como se puede fácilmente comprobar, son insuficientes para expresar los pensamientos, pues están cargadas por la subjetividad del hablante, etc., y el que escucha, también escucha a su manera.

El pensamiento telepático unido nuestra carga emocional, etc., sería, sin duda, el lenguaje más puro. Pero toda vez que parece no haberse desarrollado suficientemente este tipo de comunicación, habría que tratar de entender el papel fundamental que jue-

## GESTO Y PALABRA

En el budismo de Meditación el gesto juega prácticamente el mismo papel que la palabra. No obstante, una de las diferencias fundamentales entre la palabra, ya sea en su versión oral o escrita, y la expresión gestual, es que este último medio de comunicación suele reflejar con mayor fidelidad los verdaderos sentimientos de sus ejecutantes, pues los gestos se realizan a menudo de manera espontánea e inconsciente. Es evidente que en el caso del lenguaje se plantea una estructura mucho más compleja, puesto que supone la articulación semántica de la realidad, totalmente ajena al mundo de los gestos.

A causa precisamente de su simplicidad y de su capacidad de expresión instantánea, que le aportan ese carácter de mayor sinceridad, los gestos pueden aparecer en muchas ocasiones en mejores condiciones que las palabras para permitir un mayor acercamiento y una comunicación más directa entre los seres humanos. Alan Watts expresa el valor que puede ser concedido al gesto espontáneo, cuya realización podría situar al ser humano en disposición de entrar en armonía con el vasto universo:

La vida es fundamentalmente un gesto, pero nada ni nadie hace ese gesto. Nada lo obliga a producir, nada lo obliga a perdurar. Porque nada lo ha provocado, sino que se produce a sí mismo, libremente. Es un gesto que es movimiento, sonido, color y, así como nadie lo ha hecho, así tampoco nadie lo capta. La vida no es en modo alguno un problema; es un juego sin finalidad, una exuberancia cuyo fin es ella misma. Fundamentalmente es un gesto. Y el tiempo, el espacio y la multiplicidad, son complicaciones de ese gesto.<sup>117</sup>

---

gan los gestos y el silencio en la comunicación, y percibir su enorme poder de sugestión, superior en muchos casos al que puede ser transmitido por la palabra.

Hay tener en cuenta además que las relaciones entre gesto, palabra y silencio, que son los lenguajes que ordinariamente emplea el hombre de modo interrelacionado para delimitar realidades y acontecimientos, dependen del contexto en que surgen y de la función que desempeñan.

<sup>117</sup> .- Watts, Alan W. *The Joyous Cosmology: Adventures in the Chemistry of Consciousness*. New York: Pantheon, 1962, p. 7.

El gesto natural, libre y espontáneo, tal como seguramente se observaba en otros tiempos, ahora no resulta ser en general más que un acto aislado de todo equilibrio y cuya motivación no es otra que el resultado buscado por el interés personal. La ausencia de belleza en la vida cotidiana y la desaparición casi completa del gesto de esencia espiritual son tan evidentes que no parece que haga falta insistir mucho en el tema. El espíritu se ha ausentado de las manifestaciones físicas hasta tal punto que apenas podemos ser conscientes de este alejamiento. De este modo, puede ser intuido cómo el valor, la belleza y la armonía del gesto son nociones casi desaparecidas de la vida cotidiana actual, donde existen toda una serie de patrones prefijados a los que la gente se amolda instintivamente y donde todo tiende hacia una mecanización total.

En Occidente, el gesto armonioso de esencia espiritual parece ser sólo objeto de búsqueda en determinadas formas artísticas, las cuales establecen una frontera difícil de superar entre el arte y la vida, a pesar de las numerosas teorías de reciente aparición que reivindican la vuelta hacia el acto completo. Sin embargo, la mayor parte de los esfuerzos realizados en este sentido no resultan ser más que instantes aislados de estetas, que supondrán una excepción mientras que la realización del gesto en el trabajo y en la vida diaria no encuentren la dignidad y armonía necesarias. Esta noción de creatividad artística separada de la vida cotidiana desemboca inevitablemente en una lamentable disminución del ser humano, porque el acto no encuentra los soportes vitales de que se nutre.

En la esfera Oriental, por el contrario, nunca ha sido trazada una línea divisoria entre la creatividad artística y la creatividad vital, sino que una ha sido siempre el soporte de la otra, nutriéndose recíprocamente y evitando así la posibilidad del aislamiento. En este ámbito se percibe que todo gesto perfectamente realizado conduce al ser humano hacia su emancipación y que, consiguientemente, si se realiza del modo apropiado aplicando el espíritu necesario, todo trabajo o acción puede ser una fuente de meditación.<sup>118</sup> Realmente no se trata más que

---

<sup>118</sup> .- Cf. Odier, Daniel y Marc de Smedt 1975, pp. 90-91.



de una cuestión de espíritu o actitud, pues la tarea más simple y el acto más elevado pueden conducir de igual manera al hombre hacia la perfección.

Chuang tzu, el gran sabio taoísta, cita varios ejemplos del dominio absoluto del gesto, que conducía a simples trabajadores a la realización del *tao*. El texto elegido expone la orientación seguida por el autor del acto perfecto y la ascesis necesaria para la consecución de toda perfección del gesto, que eleva la consideración del trabajo a la categoría de arte:

*El carpintero K'ing hizo un soporte para una batería de campanas que sorprendió a todos cuantos la contemplaban como si hubiera sido la obra de un dios. El señor de Lo, al verlo, le preguntó cuál había sido su método.*

*—Yo soy un simple artesano —respondió K'ing—, ¿cómo podría tener yo un método?*

*Pero sí, tengo uno. Antes de ponerme a trabajar en el soporte procuré no desperdiciar mi energía; practiqué la ascesis para calmar mi espíritu. Después de tres días de ascesis no volví a pensar ni en las felicitaciones ni en las recompensas ni en los títulos ni en los salarios. Cinco días más tarde, ya no pensaba siquiera en las críticas ni en los elogios, ni en la habilidad o en la torpeza. Y siete días después olvidé de pronto que tenía cuatro miembros y un cuerpo. En ese momento, la corte de vuestra alteza ya no existía para mí. El arte me absorbió tan profundamente que desapareció todo el ruido del mundo exterior. Me fui entonces al bosque de una montaña y comencé a observar la naturaleza de los árboles, y hasta que mi mirada no tropezó con formas perfectas no surgió en mí la visión de mi soporte y no puse manos a la obra. Si no hubiera sido así yo no lo hubiera hecho. Ha sido sin duda la perfecta conformidad entre mi naturaleza y la del árbol lo que ha hecho posible que mi obra parezca la de un dios.*<sup>119</sup>

En lo que se refiere a la palabra, es evidente que debemos hacer uso de este eficaz medio de comunicación para hacernos entender por los demás. Pero en ocasiones resulta fácil dejarse llevar por el aparente poder de las palabras y reali-

---

<sup>119</sup> .- En *ibíd.*, p. 92. Como también se señala en la obra citada: “El *Bhagavad-Gita* expresa claramente esa ausencia de límites que conduce al hombre hasta las más altas realizaciones: ‘un hombre plenamente atento al trabajo que conviene a su propia naturaleza, alcanza la perfección’”. *Ibíd.*, p. 91.

zar un uso de ellas meramente trivial. Por otra parte, a causa de que la comprensión que el ser humano obtiene de la realidad se encuentra sustentada ordinariamente en el convencionalismo lingüístico, tendemos a concebir un mundo constituido por una serie infinita de elementos articulados entre sí, los cuales no son más que significaciones aparentes de la verdadera realidad.

Nâgârjuna, fundador de la “vía media” y representante de la filosofía de la nada,<sup>120</sup> sostenía que el mundo lingüísticamente articulado no es más que pura imaginación. Según él, lo que “es” realmente, es la dimensión de la realidad antes de que ésta sea captada y analizada por la estructura que articula las palabras. Esta realidad prelingüística es la Realidad, es decir, la “nada” (*śūnyatā*). La palabra *śūnyatā* ha de relacionarse con el estado metafísico original de la Realidad absoluta, donde no existen de ningún modo cosas arbitrariamente colocadas y fijadas. Este no-esencialismo —el hecho de que no haya en absoluto esencias fijas detrás de las formas perpetuamente cambiantes de los fenómenos (que son aprehensibles sólo de modo subjetivo por el intelecto humano)— constituye según Nâgârjuna la más alta verdad.<sup>121</sup>

Nâgârjuna afirmaba que la palabra no es de tal naturaleza que sea capaz de designar un objeto real. Para él, en lugar de constituir una segura garantía de una esencia ontológica, cada palabra es en sí misma una simple construcción mental que, aunque es portadora de un significado, carece en sí misma de fundamento al estar su sentido determinado por la relación en que se encuentra con las otras palabras. Del mismo modo, para la doctrina del budismo Zen los obje-

---

<sup>120</sup> .- Nâgârjuna es el fundador de la primera escuela filosófica de budismo *Mahâyâna* de la que se tiene noticia (siglo II d. C), la llamada escuela del Camino Intermedio (*Mādhyamika*), de la que el Zen adoptó y desarrolló algunos de sus conceptos básicos. Sobre Nâgârjuna y la escuela *Mādhyamika*, ver más adelante, pp 150-153.

<sup>121</sup> .- Cf. Izutsu Toshihiko. 1978, p. 116. Según afirma Izutsu: “El ser humano ignora, simplemente, que el contenido de la conciencia cambia a cada instante; y que las falsas entidades que adopta como reales son representaciones de formas fenoménicas que surgen sin cesar de las potencias almacenadas en su subconsciente”. *Ibid.*, p. 117.

tos se encuentran colocados falsamente por la imaginación bajo la influencia de la función articular del lenguaje, que oculta la verdad en lugar de desvelarla.

Esta visión del mundo articulado lingüísticamente se sobrepone a la realidad tal como es “realmente” en su pura inarticulación original, en su apertura sin límites, como dicen los maestros del budismo Zen, aunque normalmente no suele tenerse conciencia de la existencia de un nivel “primario” de la realidad. Según se afirma en el contexto del Zen, mientras una persona se encuentre sometida al convencionalismo lingüístico e instalada de este modo en un nivel “secundario” de la realidad, jamás podrá salir de los estrechos límites de un realismo superficial. Sin embargo, aquel ser humano que logre situarse en la dimensión “primaria” podrá comprender que esa distinción establecida inicialmente entre nivel “sagrado” o “primario” de la realidad y nivel “profano” o “secundario” de esa misma realidad, no era más que una ilusión.<sup>122</sup>

Así, al practicante de la meditación *zen* se le exige proyectarse hacia una dimensión de la realidad totalmente distinta –la dimensión “primaria”– allí donde A no es ni A ni no-A y, sin embargo, o precisamente por eso, sigue siendo innegablemente A. Lo referido puede ser ilustrado mediante el siguiente *kôan* del maestro Wu Môn (1183-1260), que describe esta situación del modo abrupto que es característico del pensamiento *zen*:

*El maestro Po-chang [jp. Hyakujô] sacó una garrafa, la echó por tierra y preguntó: “Si no llamáis a esto garrafa, ¿cómo lo llamaríais?”. El superior del monasterio respondió: “No puede decirse que sea un trozo de madera”. El maestro se volvió entonces hacia Wei-shan [jp. Isan], esperando su respuesta.*

---

<sup>122</sup> .- Para comprender esto hay que recordar que, como rama del budismo *Mahâyâna*, el Zen mantiene –al menos en un estado inicial de concepción teórica– una distinción fundamental entre estas dos dimensiones de la realidad. En los estados avanzados de conciencia que siguen a la iluminación (*satori*), la distinción misma se borra, porque el Zen, en estos niveles, no hace ninguna diferenciación entre lo “sagrado” y lo “profano”. La célebre máxima del maestro Nan-chüan (jp. Nansen): “La mente ordinaria es el camino” es la expresión directa de tal actitud. *Mumonkan* (ch., *Wu-mên-kuan*), caso 19. Trad. en Sekida, Katsuki 1996, p. 73.

*Inmediatamente, Wei-shan apartó la garrafa de una patada. El maestro opinó: “En la prueba, el superior ha sido vencido por el monje”.*<sup>123</sup>

La respuesta del monje superior tiene un sentido desde el punto de vista del nivel “secundario” de la realidad. Esta posición presupone la doctrina filosófica del esencialismo, según la cual una cosa no puede ser distinta a ella misma porque se encuentra fijada por su propia esencia permanente. Como puede comprobarse, esta posición ontológica es totalmente opuesta a la teoría del “no-esencialismo” (*nihsvabhâva*), avanzada por Nâgârjuna. La garrafa, en esta nueva dimensión de la realidad, no es ni una garrafa ni una no-garrafa; sobrepasa y trasciende tal dimensión, porque esta dimensión es la del *sūnyatâ*, donde no tiene lugar ninguna esencia fija. Precisamente a causa de esta no-distinción y de esa absoluta in articulación, todo, cualquier cosa, puede llegar a ser una manifestación de la realidad plena.<sup>124</sup>

En realidad, lo que constituye el nudo central de la filosofía *Mahâyâna* —y lo que su corriente Zen pretende lograr mediante la realización de los diversos ejercicios prácticos (*zazen*, *kôan*, etc.) y a través de la inmersión en determinadas técnicas artísticas— es la captación de relaciones entre la realidad articulada y sus formas inarticuladas. Se trata de dejar en reposo la actividad más superficial de la mente para que, de este modo, sus partes centrales y profundas sean manifestadas y exteriorizadas. Deja al intelecto que compruebe por sí mismo hasta dónde puede llegar; y le muestra que existe una región en la que, con su funcionamiento superficial, es imposible penetrar jamás.

---

<sup>123</sup> .- *Mumonkan (Wu-mên-kuan)*, caso 40. Trad. en Izutsu, Toshihiko 1978, p. 118.

<sup>124</sup> .- Cf. *ibid.*, p. 119. Como señala Izutsu en referencia al ejemplo anterior: “En este sentido particular, una garrafa es una garrafa. En una garrafa todo el *sūnyatâ* está actualizado. La garrafa no está sostenida por su propia esencia. Se mantiene y conforta por el *sūnyatâ*. Dicho de otro modo, en una sola garrafa se contiene todo el universo; la garrafa es todo el universo. Pero entonces, ¿la garrafa seguirá siendo una garrafa? Sí y no. El joven Wei shan dio forma a esta visión mediante su comportamiento aparentemente irracional”. *Ibid.*, 1978, pp. 119-120.

El *kôan* número uno del *Hekiganroku* (*Pi-yen lu*), compilado por el célebre maestro Yüan-Wu K'o-ch'in (jp. Engo Kokugon), resume la enseñanza central de Nâgârjuna recogida por el budismo Zen en la siguiente imagen:

*El emperador Wu de Liang pregunta a Bodhidharma: “¿Cuál es el sentido de la verdad sagrada?”. Bodhidharma responde: “¡Abierto sin límites! Nada es sagrado[...].”*<sup>125</sup>

## VALOR DE LA PALABRA Y EL SILENCIO

Para evitar los perjuicios que conlleva el lenguaje, en el contexto del budismo Zen se ha empleado tradicionalmente un sistema que pretende mantener a las palabras bajo control, en lugar de tolerar ser atrapado por ellas. Este sistema se basa en un principio fundamental, que se refiere tanto al gesto como al silencio o la palabra, según el cual “el lenguaje existe para permitir la comunicación entre los seres humanos y, por consiguiente, allí donde no hay necesidad de comunicar nada, tampoco hay necesidad de decir nada”.

Conviene advertir que los medios que se utilizan en el movimiento Zen para conseguir el control de las palabras pueden resultar incomprensibles para aquellas personas que no los conozcan. No obstante, a pesar de la extrañeza que puedan causar, se deberá tratar de entender que, para que un diálogo adquiera la plenitud requerida, las palabras empleadas en este contexto han de ser pronunciadas llevando su poder de expresión hasta el límite. De ahí surge la característica distorsión o deformación del lenguaje convencional que puede constatar

---

<sup>125</sup> .- *Hekiganroku*, caso 1. En *ibid.*, p. 132. Cf. Sekida Katsuki 1996, p. 147. En su capítulo sobre el *Hekiganroku*, Jünger testimonia la gran sabiduría contenida en este *kôan*, afirmando: “Bodhidharma contestó: ‘¡Abierto sin límites! ¡Nada es sagrado!’ Divinidad y apertura sin límites se superponen y, en semejante limitación, se borran igual y mutuamente la Divinidad y la Sabiduría, porque carecen de fronteras preestablecidas. En la apertura ilimitada se hunde todo, porque no existe el vacío, de tal modo que todo va y viene, sube, baja y se entrecruza. El lugar –cada lugar– debe establecerse de antemano y luego debe olvidarse, porque lo que se encuentra en el vacío no ocupa lugar alguno en el que pueda afirmarse...”. Jünger, Friedrich Georg 1962, p. 218. Cf. Izutsu Toshihiko, *Ibid.*, p. 133. Sobre esta obra, ver adelante, pp. 386 y 495.

en las producciones literarias del Zen, especialmente en los diálogos desarrollados entre maestro y discípulo (*mondô*) que han adoptado la forma de *kôan*.<sup>126</sup>

En realidad, en el budismo de Meditación no se evita ni se desprecia el lenguaje. Simplemente, se exige un empleo de la lengua de modo muy particular, pues se pretende que las palabras surjan de la “propia naturaleza original”. Lo que se entiende por “naturaleza propia” o “naturaleza original” será analizado a lo largo de los sucesivos capítulos de este estudio. De momento, es preciso subrayar que lo que resulta de una importancia decisiva para el budismo Zen es la fuente de la que manan las palabras.

La palabra, que es un medio para expresar un contenido concreto, cobra mayor sentido mediante el empleo de los gestos y del silencio. El silencio debe acompañar a todo lenguaje que no suponga un simple inventario de datos, pues es el silencio, como zona de diálogo que confiere sentido y significación a esas palabras, lo que permite la reflexión y conduce a la apreciación de diversos tipos de lenguajes creadores como pueden ser el lenguaje poético –creador de ámbitos poemáticos– o el lenguaje estético –que descubre lazos plenos de sentido en las relaciones del ser humano con lo bello–.<sup>127</sup>

---

<sup>126</sup> .- Sobre el *mondô* y el origen del sistema *kôan*, ver más adelante, pp. 493-500.

<sup>127</sup> .- Existen muchas formas de silencio y de palabra, pudiéndose distinguir diferentes formas de relación y muy variados grados de expresividad. Por ejemplo, puede producirse un silencio alentado por la soledad, un silencio crispado o sereno motivado por estados como el resentimiento o el amor, un silencio que muestra simplemente in-expresividad, un silencio de plenitud expresiva que sirve de espacio de resonancia para las palabras, y también un silencio de contemplación, que es una forma de diálogo con realidades más profundas. En el caso de la palabra, su empleo se produce asimismo de modos muy variados, existiendo también una gran diferencia entre palabras crispadas o serenas, sonidos aislados de carácter lúdico sin función comunicativa, sonidos con finalidad meramente informativa, conversaciones que sólo sirven fundamentalmente como medio de relación social o, finalmente, palabras rodeadas de silencio que logran convertirse en un diálogo creador. Cf. López Quintás, A. 1977, pp. 291-354. En cuanto a la relación del silencio y la palabra, algunos autores destacan la primacía del silencio sobre la palabra (cf. Sciacca, M. F. *El silencio y la palabra*. Barcelona: Miracle, 1962), mientras que otros sostienen precisamente lo contrario. López Quintás toma como polo de confrontación para desarrollar su exposición la tesis de Sciacca, concediendo preponderancia en su obra al valor del silencio sobre el de la palabra.

El lenguaje, entendido en su sentido más amplio, es una realidad envolvente que nutre a los seres humanos y se despliega creando interrelaciones entre ellos, las cuales adquieren mayor o menor entidad según sea el grado o la calidad de la creatividad. Cuanto mayor sea ésta, también lo será la capacidad de expresión del lenguaje y, por tanto, la posibilidad de crear ámbitos de encuentro e intercambio. Por el contrario, cuando el ser humano maneja el lenguaje sólo como un instrumento, de algún modo se auto limita en su capacidad expresiva.<sup>128</sup>

Para ser capaces de expresar cualquier tipo de realidad hay que considerar el enorme potencial expresivo del lenguaje y aplicarse en hacer un uso adecuado de él; por consiguiente, aunque lo que interese solamente sea expresar objetivamente la realidad, ha de realizarse un proceso creativo que confiera al lenguaje un rigor expresivo aceptable. En lo que se refiere al uso del lenguaje para la explicación de ciertos contenidos religiosos o metafísicos, existe aún una mayor complicación, pues para que el lenguaje humano adquiriera una verdadera capacidad expresiva tendría que existir una cierta comprensión mediante un acceso a las experiencias que proporcionen la clave de interpretación de esa realidad.<sup>129</sup>

Precisamente por el especial uso que se hace del lenguaje, en cierto sentido puede decirse que ninguna enseñanza actual concede tanta importancia a la palabra como el budismo Zen. Aquello que se consigna con palabras en un contexto *zen* surge espontáneamente del contenido interior de la conciencia y, por

---

<sup>128</sup> .- El tema del lenguaje abarca facetas tan amplias como pueden ser la génesis del lenguaje, la actividad lingüística, la forma y el contenido, el lenguaje y la sociedad, los mecanismos cerebrales en el lenguaje, la patología en el lenguaje, el aprendizaje, las traducciones, etc. Existe una abundante bibliografía que cubre todos estos temas. Para un enfoque general, pueden consultarse en lengua española: Gracia, Francisco, comp. *Presentación del lenguaje*. Madrid: Taurus, 1972 y Pescador, José Hierro S. *Principios de filosofía del lenguaje* 1 y 2. Madrid: Alianza, 1982, las cuales insertan extensas bibliografías en lenguas occidentales.

<sup>129</sup> .- Como afirma López Quintás con respecto a este punto: “La afirmación tajante de que el lenguaje humano carece de capacidad expresiva en cuestiones metafísicas y religiosas significa solamente que los autores de tal aseveración no han realizado todavía las experiencias de acceso a la realidad y a la deidad necesarias para conferir al *propio* lenguaje el rigor expresivo deseable”. López Quintás, A. 1977, p. 297.

consiguiente, procede del nivel de la verdad primaria o esencial; y cuando las palabras son pronunciadas o intercambiadas en esta especial dimensión de la realidad, provocan el surgimiento de una situación extraña e inusual que traspasa las fronteras del lenguaje meramente verbal o gestual para dar paso a una comunicación única e irrepetible. Así, para ser efectivas, es preciso que las palabras pronunciadas en este sentido gocen de una determinada dimensión de conciencia, totalmente distinta a la dimensión en que se sitúan el habla y el silencio.<sup>130</sup>

El tipo de lenguaje que se fundamenta en los niveles ordinarios de la conciencia está desprovisto de sentido para el Zen. El perfecto silencio es preferible a un discurso carente de sentido. La célebre advertencia: “ni palabras ni letras” se refiere, precisamente, a esta actitud del Zen con respecto al lenguaje.<sup>131</sup> El lenguaje, por tanto, se debe emplear en este contexto de una manera muy especial, prefiriéndose la gravedad del silencio al artificio que irremediabilmente se esconde tras el uso de las palabras.<sup>132</sup> Así, cuando un maestro utiliza el lenguaje

---

<sup>130</sup> .- Resulta interesante observar cómo el lenguaje es una entidad tan particular que, aunque pueda ser utilizado para clarificar o iluminar la realidad, es el mismo lenguaje el que tiene la capacidad de iluminar al ser humano, tal como se muestra con ese uso especial del lenguaje que se pretende en el contexto del budismo de Meditación.

<sup>131</sup> .- Este planteamiento puede ilustrarse mediante el aforismo taoísta recogido por la tradición del budismo Zen que aparece en el encabezamiento del capítulo de esta tesis titulado *Literatura y teatro nō*, el cual expresa una exacta valoración de la extraordinaria cualidad que se hace presente cuando el silencio invade decididamente al ser humano y, de un modo sorprendente, se dispone a habitar en su interior.

<sup>132</sup> .- Puede observarse cómo los niños son capaces de interpretar fácilmente las palabras y los gestos. Sin embargo, a medida que vamos creciendo, los seres humanos tendemos a sentirnos satisfechos con las palabras. Escuchamos con mucho interés lo que nos dice la gente acerca de sus sentimientos y de sus pensamientos y, de acuerdo con ello, sacamos nuestras conclusiones. En el caso de los niños ocurre que, sin el recurso de las palabras, se dan cuenta rápidamente de lo que sienten las personas que están junto a ellas, a pesar de que esas personas intenten ocultar de un modo u otro sus sentimientos. Esto les permite saber lo que cada persona siente hacia ellos y, en su caso, emitir una respuesta. A un niño no se le puede engañar, pues encuentra en los gestos y en las expresiones algo más importante de lo que se pueda comunicar mediante el lenguaje hablado. En los adultos, la ternura y el afecto son también formas de transmitir sentimientos que no se pueden expresar con palabras. Cf. Blurton-Jones, E. *Ethological Studies of Child Behaviour*. Cambridge (Massachusetts): Cambridge University Press, 1972, pp. 110-142. De este modo, existen otros medios de comunicación diferentes del verbal que nos pueden decir mucho acerca de



enunciando proposiciones absurdas, respondiendo preguntas con frases carentes de sentido o ejecutando gestos extraños e incomprensibles, lo hace, sencillamente, para permitir que sus discípulos puedan encontrar por ellos mismos dónde reside la verdad del Zen.<sup>133</sup> No obstante, aunque el gesto, la palabra y el silencio puedan resultar muy eficientes y ser fundamentales como medios de expresión y comunicación, en el contexto del budismo de Meditación desarrollado en Asia Oriental se intentan evitar en todo momento los recursos artificiales, al haberse desarrollado aquí la concepción de que la iluminación no podrá ser alcanzada mediante los instrumentos lógicos convencionales.<sup>134</sup> Los siguientes versos ilustran ese especial uso del lenguaje que se pretende en el budismo Zen:

*El propósito de las palabras es transmitir ideas.  
Cuando las ideas se han comprendido  
las palabras se olvidan.  
¿Dónde puedo encontrar un hombre que haya  
olvidado las palabras?  
Con ese me gustaría hablar.*<sup>135</sup>

---

una persona, y que también presentan la aptitud de informarnos con garantías acerca de los sentimientos que los demás nos profesan. Tal vez deberíamos de alguna forma regresar a nuestra niñez y así recordar perfecta y nítidamente la manera de interpretar los signos, aprendidos incluso antes de que empezásemos a hablar. Sobre lenguaje no verbal, cf. Horton, D. L. y Dixon, T. R. *Verbal Behaviour and General Behaviour*. Princeton (New Jersey): Prentice Hall / Englewood Cliffs, 1968 y Rosenblith W. A., ed. *Sensory Communication: Symposium on Principles of Sensory Communication*. New York: Endicott House, 1959.

<sup>133</sup> .- A pesar de los límites impuestos por el lenguaje, los maestros Zen afirman que algo se puede hacer para ayudar a comprender la esencia de la doctrina y que lo que no puede comunicarse con palabras puede transmitirse “señalando directamente”, al igual que hizo Buda con su discípulo Kâsyapa, es decir, utilizando medios de comunicación no verbal (gracias a los cuales la experiencia de Buda pudo ser transmitida a las generaciones futuras).

<sup>134</sup> .- En el caso particular del lenguaje, es preciso advertir que además se plantea un gran problema al tratar de enfrentarse con las formas verbales de expresión propias de Asia Oriental mediante una mentalidad occidental, pues de este modo resulta imposible obtener una comprensión clara y directa de todos los aspectos de esa realidad que se trata de interpretar. Por lo tanto, hay que tratar de ser muy prudentes y detener las palabras ante lo que el entendimiento ignora.

<sup>135</sup> .- Versos taoístas citados por Luis Racionero en el prólogo al *Tao-Tê-King (Tao-Tê-Ching)*. Lao tzu (Lao zi) 1983a, p. 8. Cf. Wolpin, Samuel 1982, p. 87.

## LENGUAJES ESTÉTICOS

En el budismo Zen las distintas manifestaciones artísticas presentan un valor similar al lenguaje verbal o al gestual, pues todos los medios de expresión son válidos como vehículo de comunicación entre los seres humanos. Ha de ser apreciado nuevamente el hecho de que la comunicación gestual suele producirse de una manera más directa y, en ocasiones, más espontánea e inconsciente, por lo que este tipo de comunicación presenta una menor complicación a la hora de expresar acciones concretas; e incluso puede decirse que resulta casi siempre más efectivo que el uso del lenguaje hablado o escrito cuando se tratan de expresar sentimientos o ideas complejas y abstractas. En el universo del arte, esas ideas pueden ser expresadas de muy diversas maneras, llegando sus manifestaciones en ocasiones a convertirse en vehículos de comunicación más eficaces que cualquiera de los medios convencionales referidos, al ser susceptibles de manifestar ciertos aspectos más sutiles de la realidad.

Actualmente muchas personas afirman que una de las principales finalidades del arte es la comunicación y, entre las múltiples posiciones estéticas proclamadas hasta nuestros días, tal declaración parece suficientemente coherente.<sup>136</sup> No obstante, hay que aclarar que en el caso de las expresiones del arte se plantea un tipo de comunicación muy peculiar que no se produce al mismo nivel que la comunicación del lenguaje verbal o gestual, pues se trata de una clase completamente especial de lenguaje cuya semántica actúa independientemente, aparte de cualquier institucionalización de sus signos. Así, aunque la idea lingüística identifica la comunicación con la transmisión de mensajes mediante signos audibles o visibles, en el caso del arte ha de tenerse en cuenta que la co-

---

<sup>136</sup> .- Gillo Dorfles emite su opinión al respecto con estas palabras: “Esta opinión me parece bastante aceptable y, entre las muchas, las demasiadas postulaciones estéticas, es una de las más convincentes porque nos permite, si no resolver el ‘misterio del arte’ (misterio que es mejor que permanezca como tal hasta el fin de los siglos), por lo menos eliminar muchas otras teorizaciones fragmentarias y falaces acerca de la naturaleza de esa particular facultad creativa y perceptiva del hombre”. Dorfles, Gillo. *Senso e insensatezza nell’arte d’oggi*. Roma: Ellegi, 1971, p. 38.

municación se establece en otros niveles y obedece a normas muy distintas, pues en la medida en que pueda haber cierto grado de comunicación entre el creador y el observador, esta transmisión no será sólo de mensajes, sino fundamentalmente de percepciones.<sup>137</sup> De este modo, sería ciertamente impropio tratar de analizar el fenómeno del lenguaje de una manera uniforme, sin considerar que existen diferentes tipos de lenguaje que implican actitudes específicas tanto en el emisor como en el receptor. Así, frente a la idea generalizada que interpreta el lenguaje como vehículo de comunicación de ideas y sentimientos, lo que es el campo del lenguaje sígnico, hay que observar que existen también otros lenguajes, entre los que se encuentran muy variados tipos de lenguajes estéticos.

Parece claro que todos los medios expresivos, sean cuales sean, pueden resultar muy efectivos como sistemas de comunicación, caracterizándose además en ciertas ocasiones por tener la capacidad de actuar simultáneamente —reforzándose mutuamente o incluso llegando a contradecirse—, tal como puede observarse, por ejemplo, cuando se produce una comunicación en la que intervienen los gestos y el lenguaje verbal.<sup>138</sup> En el caso del arte, debido a la concepción

---

<sup>137</sup> .- Cf. Delgado-Gal, Alvaro 1996, pp. 61 y 143-145. Como observa Fernández Arenas: “Aunque el arte puede ser un medio de comunicación, la obra de arte no constituye un lenguaje simple sometido a unas leyes fijas, sino que consiste en una actividad técnica y mental del hombre que funciona a un distinto nivel que los otros tipos de comunicación”. Fernández Arenas, José 1984, pp. 132-133.

<sup>138</sup> .- Con respecto al budismo de Meditación, hay que considerar que, a diferencia de lo que sucede con los medios de expresión artística tradicionales en Occidente, los lenguajes artísticos desarrollados en este contexto conceden gran importancia a la relación entre gesto, palabra y silencio. La conexión entre expresión gestual, palabra y silencio en el arte influenciado por el budismo Zen es valorada especialmente en el teatro *nô*. Al igual que en las representaciones de teatro *nô*, el poder de sugestión de la palabra combinada con el silencio puede verificarse también en numerosos poemas *haiku* que constan tan sólo de tres versos de 5-7-5 sílabas. Asimismo, el valor del silencio puede ser equiparado al del espacio vacío presente en las diferentes manifestaciones artísticas *zen*, como las casas de té, los jardines, las pinturas, las caligrafías etc., un espacio desde el que puede surgir toda la libertad de expresión del artista y en el que el observador puede dejar en reposo la actividad superficial de la mente para sumergirse con calma, asimilando las sensaciones que pueda percibir durante el proceso de contemplación de la obra.

inicial de la obra como entidad integradora de una gran variedad de medios expresivos que actúan de un modo interrelacionado, así como a esa especial transmisión de percepciones que puede producirse entre lo expresado en la obra y la persona que la contempla, resulta evidente que los diferentes lenguajes estéticos que pueden ser empleados presentan una gran diferencia con respecto a las referidas formas de comunicación convencionales.

## **INTERPRETACIÓN DE LAS OBRAS DE ARTE**

En lo referente a la interpretación de las características reveladoras de un determinado ámbito o contexto cultural, ocurre que, como en el caso de toda lectura de una lengua, en el sentido de comprender sus significados, es imposible poseer la capacidad para interpretar su mensaje total y exactamente por muy bien adiestrado que se esté en tal o cual materia, pues ya se trate de la lectura de un texto poético o de la más elevada metafísica siempre hay que enfrentarse con distintos códigos de especialistas.

De idéntico modo sucede en el caso de la interpretación de los signos sonoros o de las imágenes, pues si en una lengua determinada no es posible leer un texto captando su total significado sólo mediante el reconocimiento de los diferentes tipos de signos empleados, para interpretar los diferentes elementos sonoros o los distintos tipos de imágenes resulta también necesario seleccionar y analizar las distintas informaciones auditivas o visuales que permitan realizar una síntesis posterior.

Por poner un ejemplo, en el caso de un ser humano habría que realizar este proceso de interpretación atendiendo en primer lugar a rasgos peculiares como pueden ser la fisonomía, los diferentes gestos, maneras de vestir, tonos de voz, actitudes, manías, etc., pero posteriormente sería precisa una síntesis integradora que no fuera meramente subjetiva al atender a lo que simplemente se aprecia de un modo exterior. En el caso específico de la interpretación de las imágenes artísticas, puede decirse que aunque es cierto que las leyes ópticas y de percepción

visual posibilitan el reconocimiento de las diferentes imágenes, es el grado de cultura –amplio– lo que permite interpretarlas.

Según esto, la comunicación que puede establecerse entre el creador de una obra, los intérpretes (en su caso) y los espectadores, se realizará según diferentes niveles o grados de comprensión contemplativa, pues según se sepa interpretar la realidad, así será la manera en que pueda leerse cualquier obra de arte. Al observar, por ejemplo, una reproducción fotográfica, una persona no será capaz de considerar e interpretar un objeto que no reconoce en la realidad; por ello, puede decirse que ni siquiera una imagen fotográfica constituye un lenguaje transparente y universal ya que ni la realidad misma viene expresada en un lenguaje de comprensión inmediata y universal. Afrontar la lectura de una fotografía, una película, o una obra de arte del tipo que sea, supone, pues, una capacidad suficiente de leer la realidad; esa realidad que ha modelado de variadas y singulares maneras las diferentes culturas. Si un ser humano es capaz de lograr un determinado volumen de conocimiento en una cultura específica, o cierto grado de absorción o nivel de comprensión intuitiva más allá del pensamiento dualista –todo lo cual puede suceder en mayor o menor medida–, será capaz de reconocer los objetos para darle nombre a las cosas. Del mismo modo, si un artista reconoce los objetos de la realidad, mayor será su posibilidad expresiva cuando refleje dichos objetos en una determinada forma artística –sin obviar en el ámbito de la interpretación el valor subjetivo que puedan representar para el observador según las experiencias vividas por éste con esos objetos en particular–.<sup>139</sup>

---

<sup>139</sup> .- A diferencia de una fotografía o una película, en la que el número de información suele ser superior a lo que realmente interesaba al fotógrafo o al cineasta, en el caso de la imagen de una escultura o una pintura sólo se representa lo que el autor ha realizado intencionadamente.

No obstante, aún contando con esta posibilidad de seleccionar ciertos rasgos esenciales de la realidad que manifiestan algunas artes, es necesario considerar que, cualquiera que sea el tipo de manifestación expresiva, todo gesto, palabra, forma o imagen artísticamente creados han de ser interpretados culturalmente; y que la representación que puede hacerse de un objeto será ese objeto más los valores culturales asociados que el espectador posea.

Todo objeto se identifica porque se le puede dar un nombre, una relación cultural mediante la cual se lo puede reconocer e interpretar. Por tanto, aunque ciertamente resulta fundamental apreciar el carácter específico de cada manifestación en particular, para poder realizar una correcta valoración de las obras de arte éstas han de ser analizadas en relación con su contexto cultural, siendo necesaria una atenta mirada a los valores históricos. Dicho análisis histórico puede ayudar a superar la mitología creada en torno a numerosas obras de arte, comprendiendo sus dimensiones y sus causas, siendo su propósito revelar lo que las imágenes ocultan o excluyen; y puesto que el material de estas obras es histórico (a pesar de lo abstractas que sean) esta reconstrucción histórica de tesoros artísticos del pasado descubre los temores y aspiraciones de nuestra especie permitiendo así su abierto desarrollo.<sup>140</sup>

Existen diversas posiciones que pueden ser adoptadas ante la coyuntura de la valoración de obras de arte, lo cual depende en gran medida de la concepción de cada ser individual sobre la naturaleza y la función del arte.<sup>141</sup> Una de estas posiciones es la teoría del arte como pura forma, entre cuyos representantes destacan autores como Clive Bell y Roger Fry, desde la cual se sostiene que la forma es el único criterio para otorgar valor estético a un objeto, otorgando que un

---

<sup>140</sup> .- Según interpreta Fernández Arenas: “La comprensión de la obra de arte sólo es adecuada cuando el observador posee la clave cultural de desciframiento, que equivale a la clave cultural que ha hecho posible la obra. De no ser así, el observador únicamente estará en condiciones de percibir ‘parcialmente’ la obra, lo cual implicaría una mutilación de la comprensión total”. Fernández Arenas, José 1984, p. 164.

<sup>141</sup> .- Frente a la posición *contextualista* adoptada en la presente tesis doctoral en relación con la apreciación de obras de arte (desde la cual se admite la existencia de un tipo de contemplación propiamente estética que puede verse enriquecida por el conocimiento de las circunstancias concurrentes en la creación de las obras), desde posiciones *aislacionistas* se propugna que la belleza es una cualidad definida de un objeto y que, por tanto, no es necesario salir de la obra para atender a hechos históricos, biográficos, etc. Esta última concepción entiende la contemplación de la obra de arte como un ejercicio puro de observación formas, pues el conocimiento que se pudiera añadir distraería al observador de la contemplación de la obra de arte en sí. Sobre esta dicotomía que se plantea a la hora de interpretar el contenido de las obras de arte, cf. Beardsley, Monroe C. y John Hospers, 1997, pp. 130-134.

objeto es o no es estético por sí mismo. Esta teoría formalista (aislacionista) y objetivista en el arte, no considera para la valoración estética cualquier otro parámetro que no sean los valores del medio (en el caso particular de la pintura, los colores, las líneas y su combinación en una superficie bidimensional). Existe también otra posición de carácter objetivista que considera la teoría del arte como expresión, desde la que se sostiene que también existen otros valores, aunque conceden que estos se ponen en evidencia a través de la forma.<sup>142</sup> Otros filósofos del arte han formulado asimismo una teoría de la significación, la cual concibe el arte como símbolo de los sentimientos humanos más que como la expresión de esos sentimientos.

Situada frente a estas posiciones aislacionistas y objetivistas, que se limitan a considerar el valor de la forma, hay que resaltar la importancia que ha adquirido en el terreno de la valoración crítica de obras artísticas la teoría subjetivista propugnada por Immanuel Kant, quien consideró que un objeto no es estético por sí mismo, sino dependiendo de la actitud mediante la que se contempla.<sup>143</sup>

En su *Crítica del Juicio* (1790), Kant dejó planteada la cuestión de la existencia de un tipo de contemplación propiamente estética (o forma de contemplar las cosas de un modo estético), la cual se distingue claramente de otros modos de contemplación no estética. Dicha manera de mirar los objetos, que puede ser

---

<sup>142</sup> .- Como señala Hosper: “La teoría del arte como expresión ha supuesto una teoría concerniente a lo que el artista siente y emprende cuando crea una obra de arte. [...] El principal problema radica en si tal proceso es importante para la teoría estética, o si se relaciona más bien con la psicología de la creación artística”. Beardsley, Monroe C. y John Hospers 1997, pp. 137-138.

<sup>143</sup> .- Además de la referida dicotomía entre *aislacionismo* y *contextualismo*, se plantea otra división de criterios en cuanto a la interpretación de obras de arte, que guarda asimismo relación con el “valor estético” que puede concedérsele a un objeto. Así, mientras que desde una concepción *objetivista* se sostiene que lo que hace estéticamente valioso a un objeto son propiedades del mismo objeto, desde una posición *subjetivista* se defiende que lo que hace estéticamente valioso a un objeto no son sus propiedades, sino el tipo de relación que se establezca con este objeto). Sobre las teorías objetivistas y subjetivistas en referencia a la apreciación de la belleza entendida como “valor estético”, cf. *ibíd.*, pp. 160-170.

consignada como “actitud estética”, se contrapone tanto a una actitud que emplea la obra de arte para algún fin (ya sea éste de tipo práctico o cognoscitivo), como a una actitud en la cual se contempla la obra de arte atendiendo a la relación que pueda tener con la propia vida del espectador. Como fue observado por Kant, la “actitud estética” presenta un carácter de “desinterés” (al., *interesselos*), es decir, supone una contemplación de carácter “desinteresado”. Otros autores emplearon posteriormente distintos términos para definir la forma estética de contemplar los objetos de la realidad, surgiendo términos como “desapego”, “desprendimiento”, “distancia estética”, “distancia psíquica”, “arte deshumanizado”, y un largo etc., a través de los cuales la idea kantiana de la belleza asentada en una actitud desinteresada ha llegado a ocupar un lugar central en la teoría estética moderna.<sup>144</sup>

Cuando se consideran las distintas teorías sobre la naturaleza y función esencial del arte, puede comprobarse que aunque la forma no sea el único criterio para juzgar el valor estético de los objetos, lo cierto es que son los valores formales los que permiten la apreciación de cualquiera de los otros valores. De este modo, en cuanto a los tipos de valores que el arte puede ofrecer, es preciso establecer una distinción entre valores sensoriales y valores formales. En la apreciación de los valores sensoriales de una obra, como pueden ser su textura, color, tono, etc., las complejas relaciones formales de una obra no son el objeto de la atención; es decir, no es el objeto físico en sí mismo el que puede causar deleite, sino su representación sensorial. No obstante, la apreciación de los valores sensoriales se encuentra íntimamente relacionada con la apreciación de los valores formales. No se puede permanecer durante mucho tiempo abstraído con las cualidades sensoriales, sino que, progresivamente, comienzan a percibirse las relaciones formales entre los diferentes elementos.

---

<sup>144</sup> .- Para una discusión sobre el tema de la “actitud estética” requerida para la contemplación de obras de arte y sobre aquellas teorías subjetivistas que defienden la actitud estética del “desinterés”, entre las cuales se incluyen las de destacados intérpretes del arte surgido en el contexto del budismo Zen, ver adelante, volumen II, pp. 139-158.



Sin duda, la aportación más importante de la teoría de la Gestalt a la historia del arte ha sido la idea de la percepción de la forma como totalidad;<sup>145</sup> es decir, la concepción de que, en cualquier ámbito, “los datos sensibles particulares son dominados por estructuras totales”, siendo así que los objetos y las imágenes poseen unas cualidades expresivas objetivas, con independencia de cualquier proyección por parte del contemplador. Ello es debido a que toda obra de arte posee, al igual que el ser humano, una fisonomía.<sup>146</sup>

A la hora de definir el concepto de forma en el arte, Lotter observa que, en su primera y más común acepción, el concepto de forma es totalmente idéntico al concepto de arte. Según afirma este autor:

El arte como totalidad representa, al igual que lo hace la religión, la ciencia o la filosofía, una forma de conocimiento o de conciencia social. Arte es asimismo una forma práctica espiritual de la apropiación del mundo por parte del ser humano y, con ello, se contrapone tanto a los modos de apropiación meramente práctica (trabajo, manufactura) cuanto a los puramente intelectuales (pensamiento, ciencia). El arte se define principalmente mediante el carácter sensorial de su representación. Mientras que la filosofía y la ciencia abstraen el

---

<sup>145</sup> .- Esta teoría fundada a finales del siglo XIX por C. V. Ehrenfels, forma parte de una de las corrientes de la estética psicológica. Según apunta Wolfhart Henckmann: “En contra del análisis atomizante de la percepción, afirma la prioridad de las leyes de la *Gestalt*, según las cuales no solamente en el ámbito sensual de lo óptico, sino en cualquier otro, los datos sensibles particulares son dominados por estructuras totales, a saber: el tono es dominado por la melodía, una estrella por una constelación, etc. En esta teoría se muestra que el todo es algo más y algo distinto que la mera suma de sus partes”. Henckmann, Wolfhart y Konrad Lotter, eds., 1998, p. 230. Partiendo de los principios gestaltistas, Sedlmayr fue el introductor del referido método de interpretación con el nombre de “análisis estructural” (*Strukturanalyse*), que es considerado por algunos autores como “el método de la historia del arte”.

<sup>146</sup> .- Resulta preciso aclarar que, en el contexto de la ciencia estética, “forma” no significa lo mismo que “figura”, ni aún en el caso de las artes visuales. Según expone John Hospers: “La forma tiene que ver con las interrelaciones totales de las partes con la *organización* global de la obra, en donde las figuras –incluido el arte visual– son sólo un aspecto”. *Ibid.*, p. 124. Según la definición de Konrad Lotter: “Forma es el aspecto exterior de la obra de arte: su estructura, el conjunto de sus elementos y de la relación entre ellos, a través de la cual se pone de manifiesto su contenido”. Henckmann, Wolfhart y Konrad Lotter, eds., 1998, p. 104.

hecho particular y articulan la esencia de las cosas de modo general y conceptual, el arte configura su contenido a través de la contemplación y es captado por la vista y el oído, entre otros. Lo general y lo esencial, el contenido espiritual, el mensaje, lo que es característico de un determinado complejo cultural, se encuentran encubiertos bajo el ropaje de particularidades sensibles.<sup>147</sup>

Puede afirmarse que la forma artística es la expresión de un contenido individual y social. Durante el proceso de creación, el artista entra en contacto con la realidad de la vida, la cual transforma gracias a las capacidades sensitivas ofreciendo una nueva apariencia que es representada en la totalidad de la obra de arte. Por su parte, la recepción de las obras de arte transcurre por una vía opuesta a la del proceso de creación. Así como el proceso de creación surge de la vida y de ciertos contenidos que son unificados e idealizados estéticamente antes de la plasmación de la forma, la recepción, en cambio, se inicia en el seno de la forma y conduce a la apropiación de ciertos contenidos por parte del espectador.<sup>148</sup>

A pesar de todo lo expuesto en las distintas teorías que han sido avanzadas para la interpretación de las obras de arte, resulta evidente que para apreciar un determinado objeto artístico nadie necesita saber nada sobre arte. Lo más importante es ser capaz de contemplar un determinado objeto y estar abierto hacia él para poder observar su valor. El arte es, simplemente, una forma de comunicación; se trata de algo que guarda relación con estar abierto y obtener una

---

<sup>147</sup> .- *Ibid.*, p. 104. En el caso de las manifestaciones artísticas, a pesar de que existen unas leyes internas y externas que integran las partes de la obra de arte en un todo estructurado, hay que pensar también en la obra de arte como en un todo individualizado. Aunque ciertamente las obras de arte han de entenderse en relación con unos códigos peculiares de cada grupo social, cada forma de expresión artística conserva su individualidad, siendo esencial para realizar una apropiada interpretación el descubrimiento de esa individualidad de la obra de arte. Como señala Fernández Arenas: “Una correcta interpretación ha de esforzarse en hacer inteligibles las leyes internas que determinan la obra de arte como signo y las leyes externas que determinan su naturaleza como hecho histórico. En definitiva se trata de un proceso de análisis y síntesis que determine la relación entre las diferentes partes dentro de una totalidad coherente y significativa”. Fernández Arenas, José. 1984 p. 145. Sobre la obra de arte como individualidad y la fisonomía de la obra de arte, cf. *ibid.*, pp. 146-150.

<sup>148</sup> .- Cf. Henckmann, Wolfhart y Konrad Lotter, eds., 1998, pp. 105-106.

mejor comprensión de la vida. Amar el arte no es necesario, pero pensar en el arte como una parte de nuestra propia vida es algo que adquiere una gran significación. Después de esto, todo depende de nuevo sobre cómo se defina el arte porque el tema es sin límites.

## EXPRESIÓN ARTÍSTICA EN EL BUDISMO DE MEDITACIÓN

Al afrontar el estudio de cualquiera de las tradiciones del arte oriental, resulta muy importante considerar desde un principio que existen conceptos y formas del arte oriental que ni siquiera se presentan en el arte occidental, lo mismo que sucede en el caso concreto del arte del budismo de Meditación con respecto al de otros tipos de budismo.<sup>149</sup> Por esta razón, a la hora de interpretar las manifestaciones artísticas del budismo Zen se ha de ser cauto, y no pretender realizar una valoración que intente hacerlas encajar con otras formas de expresión artística, sean estas occidentales u orientales, pues se trata de un mundo asentado en otras bases al existir distintos factores que condicionan su estética.

Las pautas estéticas, por supuesto, se hallan enraizadas en los principios culturales y filosóficos de un pueblo. En el caso de China, las mayores influencias recibidas por el budismo Ch'an que se instaló en forma de escuelas a partir de la dinastía T'ang, fueron provenientes del budismo, del taoísmo y del confucianismo, mientras que en el Zen que se introdujo en Japón a partir del periodo Kamakura, vinieron a fusionarse además ciertos elementos de las tradiciones *shintô* originarias de este pueblo.<sup>150</sup>

---

<sup>149</sup> .- Un análisis comparativo entre el arte Zen y el de las escuelas del Camino Sagrado y de la Tierra Pura será presentado más adelante. Ver volumen II en el apartado titulado *Expresión artística en las escuelas budistas japonesas*, pp. 33-58.

<sup>150</sup> .- Es preciso considerar que el concepto de arte desarrollado en el budismo de Meditación no guarda relación con los conceptos de arte tradicionales en Occidente, siendo necesario asimismo poner de manifiesto que las muy variadas manifestaciones artísticas emanadas de esta cultura no se corresponden con el denominado arte folklórico o popular del mundo occidental. Sobre las diferencias entre las concepciones estéticas occidentales y orientales, con especial referencia al budismo de Meditación japonés, ver adelante, volumen II, pp. 131-139.

Algo que resulta preciso analizar a la hora de abordar el estudio sobre el arte desarrollado en el contexto del budismo de Meditación, es el hecho de que este tipo de budismo se encuentra directamente relacionado con la actitud estética que presenta rasgos de imparcialidad, desinterés, desapego o distanciamiento. Ello es así, en primer lugar, porque el mismo término *zen* significa “meditación” o “contemplación” y en la tradición del budismo Zen se insiste en el acto de la contemplación desinteresada mediante el cual los fenómenos son percibidos tal como son, en la apertura o revelación de su vaciedad / talidad. En segundo lugar, más que en ninguna otra tradición contemplativa oriental u occidental, en la tradición del budismo Zen japonés el enfoque se sitúa específicamente en la experiencia estética de la belleza manifestada por los fenómenos ordinarios en la apertura de vaciedad / talidad y su expresión creativa en relación con el *satori*.<sup>151</sup>

El concepto de desapego artístico fue ampliamente desarrollado tras la *Crítica del juicio* (1790) de Immanuel Kant por numerosos pensadores occidentales, así como también por ciertos autores japoneses relacionados con la escuela de Kyoto de filosofía moderna entre los que se incluyen Nishida Kitarô, Nishitani Keiji, Hisamatsu Sin'ichi y Suzuki Daisetz. Dichos representantes de la escuela de Kyoto establecieron una teoría de contemplación estética desinteresada que sintetiza elementos tanto de las tradiciones kantianas como budistas Zen, lo cual realizaron planteando una estructura comparativa oriental-occidental, al tiempo que formulaban una doctrina estética a través del marco general de la metafísica del vacío (*mu*) y su subordinada filosofía budista del desapego (jp. *mushûgaku*).<sup>152</sup>

---

<sup>151</sup> .- Cf. Odin, Steve 2001, p. 100.

<sup>152</sup> .- La teoría de la contemplación estética será expuesta más adelante (volumen II, pp. 139-158), seguida por una discusión sobre el pensamiento estético enraizado en la metafísica del vacío de la escuela de Kyoto (volumen II, 202-220). Como señala Odin: “La idea del ‘desapego Zen’ es bien conocida: Existen innumerables anécdotas relatando el completo desapego del maestro Zen que ha alcanzado liberación, despertar e iluminación. Con todo, lo que es distintivo del budismo Zen es su énfasis en la iluminación a través de la contemplación desapegada de la belleza en la naturaleza y el

Como ejemplo de actividad *zen*, cuyas manifestaciones pueden ser innumerables, Hisamatsu Shin'ichi relata la famosa historia sobre el farol extinguido que aparece en el caso número 28 del *Mumonkan* (ch., *Wu-mên-kuan*).<sup>153</sup> Tras exponer este caso, Hisamatsu observa a continuación:

En esta clase de manifestación del Zen, pienso que hay algo único, algo a la vez extraordinario y artístico. Cuando al alzar una mano o en un simple paso algo del Zen se encuentra presente, tal contenido Zen me parece poseer una cualidad artística muy específica. Una estrecha concepción del arte pudiera no aceptar que tal manifestación poseyera una cualidad artística, pero a mí me parece que posee una cualidad artística que ordinariamente no puede ser apreciada. De hecho, en tales obras vitales del Zen, creo que algo no meramente artístico sino también más allá del arte aparece involucrado, algo hacia lo cual el arte debería aspirar como su objetivo.<sup>154</sup>

Tras mostrar este caso representativo de una manifestación *zen* expresada a través de una acción concreta, Hisamatsu aprecia que existe un importante aspecto en el Zen que es “anterior a la forma”, el cual se manifiesta de modo evidente a través de la actividad de un monje que se encuentra en estado de profunda meditación:

---

arte. La cultivación (*shugyô*) de un estado tranquilo, claro, desinteresado y desapegado de conciencia, conducente a una penetración en la misteriosa belleza de los fenómenos insubstanciales en su vaciedad / talidad, es en sí misma la característica distintiva del budismo Zen”. *Ibid.*, p. 100. Sobre las connotaciones del término japonés *shugyô*, ver adelante, volumen II, pp. 60-61, nota 79.

<sup>153</sup> .- Hisamatsu, Sin'ichi 1974, pp. 11-12. En este caso citado arriba, p. 45, se cuenta que Tê-shan Hsüan-chien (782-865), habiendo penetrado en el callejón sin salida de la búsqueda escolástica, obtuvo la iluminación cuando se topó con la actividad *zen* del maestro Lung-t'an Ch'un-hsin (fechas desconocidas). En cierta ocasión en que Tê-shan visitó a Lung-t'an en busca de mayor clarificación, tras permanecer junto a éste hasta muy tarde, el maestro le rogó finalmente que saliera de la estancia. Percibiendo la intensa oscuridad de la noche, Tê-shan regresó y transmitió esta observación a Lung-t'an, quien le ofreció un farol encendido. Justo en el momento en que Ten-shan iba a cogerlo, el maestro, súbitamente, apagó la llama del farol, con lo cual Tê-shan quedó iluminado y resolvió quemar públicamente los comentarios de los *sûtra* que antes había tenido en tanta estima.

<sup>154</sup> .- Hisamatsu, Sin'ichi 1982, p. 12.

Por ejemplo, cuando un monje Zen respetable no está hablando ni moviéndose sino solamente sentado silenciosamente delante de nosotros, habrá algo sobre él que no pueda ser juzgado por nuestro entendimiento usual de silencio o quietud, algo que es más que conversación o silencio, movimiento o tranquilidad, en sus acepciones ordinarias. Nosotros podemos pensar también sobre esta cualidad como algo artístico.<sup>155</sup>

Como observa Hisamatsu, esta cualidad “previa a la forma” resulta ser mucho más básica que la expresión concreta de la actividad Zen, porque sólo en presencia de la primera es cuando la actividad adquiere su significado. En un contexto Zen esta cualidad suele ser nombrada mediante una serie de expresiones como: “cuando no es suscitada ninguna cosa”, “cuando no se eleva una partícula de polvo”, “anterior a la separación del cielo y la tierra”, “expresión antes de la voz”, “ninguna palabra hablada”, etc.<sup>156</sup> Hisamatsu concluye diciendo:

Fundamentalmente, siento que hay algo que difiere del arte ordinario, algo que el arte puede obtener solamente trascendiéndose a sí mismo. Desde el punto de vista Zen, este fenómeno “anterior a la forma” es el arte más básico. Llega a manifestarse en el momento en que el Zen está verdaderamente presente. Comparado con esto, los diálogos Zen, el uso de varios utensilios, o la percepción de aspectos de la naturaleza [...], son derivados en el sentido de que tales manifestaciones están infundidas con significado por la cualidad “previa a la forma”.<sup>157</sup>

Esta cualidad “previa a la forma” de la que habla Hisamatsu será analizada más adelante.<sup>158</sup> No obstante, avanzando aquí una amplia definición de carácter estético, cabría decir que toda práctica *zen* –toda acción que muestra aquella cualidad que se hace presente cuando aún no existe la forma– puede ser concebida como un arte o, en otras palabras, como un método efectivo para el desarrollo

---

<sup>155</sup> .- *Ibíd.*, p. 12.

<sup>156</sup> .- Cf. *ibíd.*, pp. 12-13.

<sup>157</sup> .- *Ibíd.*, p. 13.

<sup>158</sup> .- Ver adelante el apartado correspondiente al pensamiento estético de Hisamatsu Sin'ichi en relación con el budismo de Meditación, pp. 217-238.

integral del ser humano; un método para aprender a ver sin filtros distorsionantes y afrontar abiertamente cualquier situación de la vida, con todas las implicaciones que se puedan plantear. En realidad lo que se muestra en este contexto es la función y el significado del arte en el ámbito humano, considerando que el verdadero arte, al que legítimamente se puede y se debe aspirar, no es otro que lograr ser artistas de nosotros mismos.

De este modo, puede ser estimado que el budismo Zen es en sí mismo un arte; un arte que consiste en un método de “contemplación” y “acción” basado en una comprensión profunda del ser humano, el cual ofrece un medio para armonizar las relaciones humanas y los sistemas de aprendizaje.<sup>159</sup> Pero no solamente el Zen ofrece un medio para aprender a vivir en conformidad con el entorno, sino que se muestra como un arte mediante el cual el ser humano se proyecta a sí mismo contemplando y actuando en una nueva dimensión de la realidad.

La diferencia entre el Zen en la vida real y el Zen en el arte es, simplemente, que el arte es una manifestación expresiva de la realidad que presenta la característica de poder ser recreada o interpretada en su infinita variedad y ser admiradas sus manifestaciones cuantas veces se quiera. En el caso particular del arte desarrollado en los templos y monasterios Zen, puede comprobarse cómo son practicadas artes muy diversas haciendo uso de la meditación silenciosa, si bien su práctica o su contemplación no es considerada más valiosa que cualquier otro ejercicio o actividad, ya que en este contexto se concibe que, mediante la debida concentración, puede lograrse practicar un arte en cada actividad que una persona se proponga realizar.

---

<sup>159</sup> .- Como señala Watts, interesa destacar aquí que una experiencia o modo de vida de este tipo tiene como objetivo el mejoramiento de las relaciones humanas: “En la cultura del Lejano Oriente los problemas de las relaciones humanas pertenecen a la esfera del confucianismo más bien que a la del Zen, pero desde la dinastía Sung el Zen ha fomentado continuamente el confucianismo y fue el principal promotor de la introducción de sus principios en Japón. Los partidarios del Zen comprendieron la importancia de estos principios para ayudar a crear un tipo de matriz cultural donde el Zen podía florecer sin entrar en conflicto con el orden social”. Watts, Alan W. 1984, p. 178.

Un acercamiento a las extraordinarias obras de arte surgidas en el contexto del budismo de Meditación invita a un encuentro en el que la esencia de lo real, captada y transmitida por el artista en un acto de concentración, puede volverse a contemplar renovadamente; y puede explorarse también en este encuentro una profunda sensibilidad, muy diferente a aquella en la que hemos sido tradicionalmente educados en el mundo occidental.

Si una persona lograra romper decididamente con el usual modo de conocimiento para tratar de comprender la riqueza del arte que aparece bajo la influencia de la corriente budista de Meditación —esto es, a través de una asimilación meditativa, intentando descubrir lo que la obra trata de decir y no dejándose guiar por criterios prefijados o comparaciones con cualquier otra clase de arte—, se encontraría en una inmejorable posición para aproximarse a las realidades de este tipo de budismo. Para alguien así, a quien el mundo del espíritu pueda llegar a manifestarse como algo real, las excelencias iniciales que encuentre en la contemplación tal vez no le parecerán suficientes, pues el verdadero arte, en la medida en que toca al espíritu humano, mueve al observador a participar en una profunda experiencia vital.



## II- RAÍCES INDIAS DEL BUDISMO DE MEDITACIÓN

*From the beginning all beings are Buddha.  
Like water and ice,  
without water no ice,  
outside us no Buddha.  
How near the truth  
yet how far we seek,  
like one in water crying, "I thirst".<sup>1</sup>*

El origen de la doctrina del budismo de Meditación, al igual que del resto de las doctrinas budistas, se sitúa en la experiencia de la “iluminación” (*nirvâṇa*) que obtuvo hacia el siglo VI a. C. Siddhârta Gautama (aquel cuyo objetivo será consumado), conocido en la historia como Śâkyamuni (sabio del clan de los Śâkya) o *Buddha* (el iluminado o el despierto).

Fue tras obtener su iluminación cuando Siddhârta Gautama se convirtió en Buda.<sup>2</sup> Otros términos que expresan la naturaleza búdica son los llamados “diez epítetos”. Estos nombres que pueden ser empleados cuando se hace referencia a un Buda, son: *Tathâgata*,<sup>3</sup> Digno de Respeto, Omnisciente, Perfecto en Conoci-

---

<sup>1</sup> .- *Zazen wasan (Canto en alabanza del zazen)* de Hakuin Ekaku. En Albert Low 1989, pp. 89-90. Cf. Suzuki, Daisetz T. 1960, pp 151-152; Stevens, John 1993, pp. 77-78; Abe, Masao 1997, pp. 65-66.

<sup>2</sup> .- “Buda” es la traducción proveniente del sânscrito *budh*, que significa “despertarse”. Con este término se define en Asia Oriental a todo aquel ser humano que ha logrado penetrar en la condición ilusoria del mundo y se ha sumido en la “liberación”. En otras zonas de Asia y en Occidente, sin embargo, el término *Buddha* ha llegado a convertirse en un nombre propio y personal que designa a Śâkyamuni, el príncipe de la familia Śâkya que vivió en el siglo VI a. C. y fue el fundador del budismo.

<sup>3</sup> .- Según informa Mizuno Kôgen sobre este epíteto: “*Tathâgata* puede significar “así venido” (*tathâ-âgata*) o “así marchado” (*tathâ-gata*). Significando uno que ha alcanzado, o que ha llegado desde, la Talidad o Verdad absoluta (*Tathâha*), es un sinónimo para un Buda, uno que ha llegado desde la absoluta Verdad, la enseña a otros y retorna a ella. El término se encuentra también en fuentes prebudistas, donde se refiere a una persona que ha alcanzado la emancipación del ciclo del nacimiento y de la muerte. *Tathâgata* entró en el budismo con este significado. En los *sûtra* primitivos, Śâkyamuni lo usa a menudo en plural para indicar gente ideal que ha alcanzado la liberación

miento y Conducta, Bien Extinto, Entendedor del Mundo, Insuperado, Controlador de los humanos, Maestro de dioses y humanos, Buddha y *Baghabad* (El Glorificado del Mundo o Bienaventurado).<sup>4</sup> En las escrituras budistas, el Buda histórico aparece a menudo nombrado como Śâkyamuni, término que lo distingue de otros Budas que lo han precedido o que lo seguirán en el futuro.<sup>5</sup>

### SIDDHÂRTA GAUTAMA: SU EXPERIENCIA DEL “DESPERTAR”

Dada la naturaleza de las fuentes conservadas, no es posible separar la historia de la leyenda en la vida del Buda Śâkyamuni, de modo que todo lo relativo a Siddhârta Gautama, el hombre que llegó a ser el Buda histórico, se encuentra envuelto en una atmósfera de misterio y de fascinación. Para los seguidores del budismo Zen, el elemento más importante de entre de la profusión de historias y leyendas sobre Buda Śâkyamuni es su iluminación;<sup>6</sup> y, según indican sus maes-

---

del ciclo de los renacimientos, pero no hay ningún momento en el cual se lo aplique a sí mismo”. Mizuno, Kôgen 1996, pp. 64. Por su parte, Mircea Eliade ofrece el significado actual de este concepto: “El Buda, considerado como un principio universal, y no como un personaje histórico, es llamado *Tathâgata*”. Eliade, Mircea 1979, vol. 4, p. 58.

Sobre las denominaciones de Buda, cf. Vidale, Massimo 1994, p. 38; Mizuno, Kôgen 1996, pp. 64-68; y Abe, Masao 1997, pp. 4-5.

<sup>4</sup> .- Cf. Mizuno Kôgen 1996, pp. 63-64. Como aclara este autor: “Aunque parece haber once epítetos, como muestra esta lista, en realidad hay sólo diez, porque algunas versiones omiten el epíteto *Tathâgata* y algunas combinan dos en el epíteto Buddha y Glorificado del Mundo. Los *sûtra* primitivos, por ejemplo, usualmente omiten el epíteto *Tathâgata*”. *Ibid.*, p. 64.

<sup>5</sup> .- Siddhârta Gautama es a menudo llamado en los textos Śâkyamuni o Shakyamuni. Otro calificativo con que aparece nombrado en las escrituras antiguas es Jina, que significa “el victorioso” y es el mismo término que ha dado nombre al jainismo.

<sup>6</sup> .- Sobre el significado de esta experiencia para el budismo Zen, cf. Dumoulin, Heinrich 1994, pp. 5-7. y 1979, pp. 139-153. Ver también más adelante, pp. 454-471. En referencia a la cuestión de los lazos entre la escuela Zen y su religión materna (el budismo), Heinrich Dumoulin señala: “[...] Debemos prestar atención en primer lugar, aunque no exclusivamente, a la imagen del Buda –más concretamente, a la imagen del Buda Śâkyamuni, el Buda histórico. Es aquí donde el Zen encuentra su verdadero centro, su corazón”. Dumoulin, Heinrich 1994 p. 5. Este mismo autor continua diciendo: “Si la visión budista Zen del mundo es en conjunto una visión optimista ello es a causa

tros, son los pasajes de su vida los que deben ilustrar y ser la verdadera guía en la comprensión del budismo de Meditación.<sup>7</sup>

La familia de Siddhârta Gautama, perteneciente a la casta guerrera (*kṣatriya*) del clan Śākya, residía en Kapilavastu, cerca de Piprahwa, un área que hoy día se encuentra en el sur de Nepal, justo en el borde de la frontera con India. En relación con la leyenda de su nacimiento que, según se interpreta en la tradición budista *Theravâda*, aconteció hacia el año 560 a. C. en un jardín de Lumbinî,<sup>8</sup> Jorge Luis Borges reseña:

*Quinientos años antes de la era cristiana, la reina Maya, en el Nepal, soñó que un elefante blanco, que procedía de la Montaña de Oro, entraba en su cuerpo. Este animal onírico tenía seis colmillos, que corresponden a las seis dimensiones del espacio indostánico: arriba, abajo, atrás, adelante, izquierda y derecha. Los astrólogos del rey predijeron que Maya daría a luz un niño, que sería emperador de la tierra o redentor del género humano. Aconteció, según se sabe, lo último.*

*En la India el Elefante es un animal doméstico. El color blanco significa humildad y el número seis es sagrado.*<sup>9</sup>

El poeta Aśhvaghōṣa, quien vivió en India hacia el siglo II d. C. y es considerado como uno de los más grandes poetas y dramaturgos indios, refiere en el *Buddhacarita (Historia de Buddha)* que el príncipe Gautama sufrió una crisis

---

del halo de esperanza que emana desde la “Gran Experiencia” del Buda y garantiza un resultado feliz para aquellos que caminan por el difícil sendero del Zen”. *Ibíd.*, p. 7.

<sup>7</sup>.- Cuando me encontraba realizando una entrevista en las oficinas administrativas de la escuela Sôtô Zen de budismo, el monje Kato Hidenori interrumpió la oleada de cuestiones a que estaba siendo sometido para preguntarme si conocía algunos pasajes de la vida de Buda. Tras relatarle brevemente un famoso episodio, a continuación el monje declaró que la esencia del Zen había de descubrirse principalmente en los actos de Buda Śākyamuni. Entrevista a Kato Hidenori. Tokyo, 14-V-1998.

<sup>8</sup>.- La tradición coincide al atribuir a Buda una vida de 80 años, si bien el año de su muerte es incierto. Las fechas que se proponen con frecuencia son 560-480 o 563-483 a. C, aunque especialistas japoneses han ofrecido fundamentos para una datación posterior. Cf. Dumoulin, Heinrich 1994, p. 11, nota 1.

<sup>9</sup>.- Jorge Luis Borges. “El Elefante que predijo el nacimiento de Buddha”, en *El libro de los seres imaginarios*. Barcelona: Bruguera, 1982, p. 84.

espiritual a los veintinueve años, cuando tras aventurarse por vez primera fuera de la seguridad de su palacio tuvo ocasión de comprobar la evidencia de diferentes formas del sufrimiento del ser humano individual (enfermedad, vejez, muerte, etc.).<sup>10</sup> Agitado por el convencimiento de que la vida humana no consistía en el círculo de placeres a que se había acostumbrado, el príncipe partió hacia una búsqueda personal de la liberación y el entendimiento imperturbable. Su padre, el rey Suddhodana, trató de impedir por todos los medios que saliera del palacio. Pero Siddhârta, conocedor del sufrimiento inherente a la existencia y persuadido de la fugacidad de la engañosa realidad cotidiana, optó por la renuncia definitiva iniciando una silenciosa búsqueda a través de arduas investigaciones.

Habiendo abandonado su casta y ya convertido en “sabio del bosque” o “asceta errante” (*rishi*), permaneció seis años en los bosques estudiando los textos sánscritos de los *Veda* y sometándose a las normas tradicionales del yoga, a la contemplación y al ascetismo, con la intención de conducir la mente a estados de poderosa absorción que le permitieran seguir el anhelado camino de la “liberación” (*mokṣa*). Sin embargo, a pesar de su firme determinación, no alcanzó su objetivo. Gradualmente, llegó a la convicción de que ninguna de las personas ilustres que había encontrado logró alcanzar esa verdad última que él estaba buscando, por lo cual decidió seguir su propio camino.<sup>11</sup>

---

<sup>10</sup> .- Aparte de la obra histórica *Buddhacarita*, se atribuyen también a Aśhvagoṣa el *Saundarânanda* (*El hermoso Nanda*) y *Śāriputra*, todas de inspiración búdica.

<sup>11</sup> .- Como señala Alan Watts: “Buda era enteramente tradicional en su abandono de la casta y en su aceptación de estudiantes sin casta y sin hogar que lo seguían. Pues la tradición india, más aún que la china, específicamente favorece el abandono de la vida convencional al llegar a cierta edad, después de haber cumplido los deberes de la familia y de la ciudadanía. La renuncia de casta es el signo exterior y visible de que uno ha realizado su verdadero estado de ‘no clasificado’”. Watts, Alan W. 1984, p. 66. Según observa Dumoulin sobre este asunto: “Para el Zen, como para todo el budismo, esta salida del hogar hacia una situación sin hogar es una condición esencial para seguir el camino espiritual. La futilidad de todas las mortificaciones yóguicas a las cuales el asceta Gautama se sometió a sí mismo confirman la visión Zen de que es imposible forzar la iluminación –una convicción, sin embargo, que no excluye la elevada disciplina de un monasterio Zen o el fragoroso y agitado encuentro en la escuela Rinzai Zen”. Dumoulin, Heinrich 1994, p. 6.

Finalmente, Siddhârta descubrió que la rigidez ascética seguida con excesiva intensidad era tan perjudicial como una desenfrenada vida de placer. De este modo, no habiendo encontrado respuesta en las especulaciones intelectuales o en la mortificación del cuerpo, con el tiempo logró alcanzar su “iluminación” y entrar en el *nirvâṇa* sirviéndose del “camino del medio”: la meditación.<sup>12</sup>

La “iluminación” (*nirvâṇa*) la obtuvo definitivamente bajo una higuera. Se cuenta que Siddhârta permaneció sentado en la posición del loto hasta que un día, con las primeras luces del alba, adquirió un estado de perfecta claridad y comprensión convirtiéndose en Buda a la edad de 35 años.<sup>13</sup>

## **SOCIEDAD VÉDICA (SIGLOS XVI-IX A. C.)**

Si se pretende interpretar correctamente la doctrina contenida en el budismo indio desde un punto de vista histórico,<sup>14</sup> ha de ser considerada la tradición filosófico-religiosa original contenida en los *Veda* y los *Upaniṣad*,<sup>15</sup> que fue

---

<sup>12</sup> .- Cf. Yampolsky, Philip; William Theodore de Bary y Yoshito Hakeda, eds. 1969, pp. 52-72.

<sup>13</sup> .- Según explica Dumoulin: “De acuerdo con la tradición pali, inspirada por el yoga, la gran experiencia de Śâkyamuni se desarrolló tras tres vigilias nocturnas. La literatura Zen presta poca atención a los detalles de este relato. Hay evidencia suficiente en la historia de la vida de Śâkyamuni de que fue una experiencia transformadora. En cualquier caso, los budistas Zen ven en esta experiencia el prototipo de la ‘Gran Iluminación’”. Dumoulin, Heinrich 1994, p. 6. Cf. Sogen, Asahina 1970, p. 90.

<sup>14</sup> .- Según advierte Mircea Eliade sobre este particular, una gran dificultad es-triba en que ni la tradición hindú ni la budista se han preocupado en dejar signos que nos permitan determinar en alguna medida la fecha de los textos. Cf. Eliade, Mircea 1973, pp. 20ss.

<sup>15</sup> .- Hay cuatro textos originales que componen los himnos de los *Veda* y representan la suma del conocimiento religioso de los habitantes de la India de los primeros tiempos (*Rg Veda*, *Sama Veda*, *Antharva Veda* y *Yajur Veda*). Para los hindúes son la revelación divina recibida por los *rishi* (hombres sabios) de la antigüedad. Primero se transmitieron de forma oral, y se tienen noticias de que a partir del siglo VIII a. C. fueron recopilados en manuscritos (en prosa y verso). Los *Veda* son, ante todo, textos rituales. El predominio del rito es el rasgo distintivo de la religión india en sus orígenes, y la especulación sólo tomará impulso a partir de la interpretación simbólica de los gestos y las fórmulas rituales.

la que originó las premisas que Siddhârta Gautama se ocupó de rebatir una vez que hubo percibido el intenso sufrimiento de la humanidad.

De este modo, para entender lo que Siddhârta pudo tal vez haber asimilado de estos principios y tradiciones vedanistas originados en la India desde el siglo XVI a. C., será interesante adquirir algunas nociones relativas al pensamiento anterior desarrollado en India, recreando el contexto religioso existente en aquellos precisos momentos en que vivió realmente Buda y llevó a cabo su predicación, hacia el siglo V a. C.

Del 3000 al 1500 a. C. floreció la civilización neolítica en el Valle del Indo. Los primeros pobladores conocidos de esta civilización protohistórica en la India fueron los drávidas, los cuales desarrollaron una cultura autóctona en torno al río Ravi (afluente del Indo) y, al parecer, mantuvieron contactos comerciales con pueblos de Mesopotamia. Más tarde, hacia el año 1500 a. C., se produjo la gran invasión de arios de estirpe indoeuropea, que penetraron en el país procedentes del N. E. y asolaron el Valle del Indo de norte a sur, logrando establecerse finalmente en las llanuras del Punjab y del Ganges. Es la mezcla de la cultura aria y la cultura ravi, cuya conciliación se desarrolla durante el denominado Periodo Védico (siglos XVI al IX a. C.), la que dará lugar a la cultura indoaria.

Con el asentamiento de la nueva población aria —que fusionó sus cultos solares, sus dioses patriarcales, etc., con la *trimurti* original de los drávidas (Brahmâ, Viṣṇú y Śiva)— se consolidó la cultura indoaria y se crearon reinos más extensos, organizándose la sociedad bajo el régimen de castas: los *brahman* (raza

---

Los primeros textos sobre los *Veda* están escritos en sánscrito. Interpretados por los *brahman* (sacerdotes), se convirtieron en unos textos elitistas que reciben el nombre de *Brâhmaṇa*. Los *Âraṇyaka* son libros de magia que estaban igualmente destinados a los sacerdotes. Hay una explicación de los *Veda* más popular que se conocen como *Purâṇa*. De aquí surgen los *Upaniṣad*, textos que desarrollan especulativamente el pensamiento de los *Veda* sin anularlo. Los *Upaniṣad*, cuyos orígenes se sitúan en torno al año 800 a. C., constituyen una relación de tratados que son una mezcla de aforismos, citas, himnos breves, fórmulas mnemotécnicas, etc., en los que se halla contenida la más alta filosofía hindú.

blanca; casta sacerdotal; transmisora del sánscrito), los *kṣatriya* (aristocracia militar; guerreros arios), los *vaiśya* (comerciantes y profesiones liberales permitidas por las dos primeras castas), los *sudra* (pueblo campesino sometido; aborígenes) y los *paria* (intocables; impuros). La lengua sánscrita –que será el origen de todas las lenguas raíz indoeuropea– se fijó también en estos tiempos, y aumentaron los rituales bajo la progresiva influencia de los *brahman*. La sociedad indoaria estaba, pues, rígidamente jerarquizada en clases sociales que, a su vez, estaban legitimadas por una creencia religiosa. Esto es lo que caracteriza a la denominada “sociedad brahmánica” (siglos IX-IV a. C.).<sup>16</sup> La influencia de esta sociedad fue tan grande que el sistema de castas sigue aún vigente en nuestros días.

De la lengua de los arios nacieron el sánscrito y el primer libro sagrado de la India: el *Ṛg Veda*.<sup>17</sup> El *Ṛg Veda* proporciona una muestra de las tendencias iniciales de esta religión y constituye la base en la que se asienta el heterogéneo edificio del “hinduismo” (término con el que se designa tan sólo a la tradición que deriva de los *Veda*, y no al conjunto de corrientes religiosas que florecieron posteriormente en la India). Después de los *Veda* (libros rituales), y tras los *Brahmán* y los *Āraṇyaka*, (exégesis de los ritos), los *Upaniṣad* forman el tercer y último grupo de escrituras de la “revelación” védica. Los ulteriores desarrollos de esta tradición védica aparecen reflejados en el *Bhagavad Gîtâ* y en los llamados *Seis sistemas filosóficos*.<sup>18</sup>

---

<sup>16</sup> .- La tradición contenida en los *Veda* y en los *Upaniṣad* es la que dará lugar a la “sociedad brahmánica”, y se denomina “brahmanismo” al orden social que viene avalado por estas creencias religiosas. Desde el siglo VII d. C. hasta nuestros días, estos planteamientos religiosos renacerán con el nombre de “hinduismo”.

<sup>17</sup> .- El sánscrito es la lengua sagrada de la India. Hay que advertir que uno de los mayores problemas que se presentan a los especialistas a la hora de interpretar las escrituras sagradas del hinduismo, es la gran dificultad de traducir correctamente los textos sánscritos y palis en que se conserva esta antigua literatura y, especialmente, la forma de sánscrito usada en el periodo brahmánico.

<sup>18</sup> .- La redacción del *Bhagavad Gîtâ* se sitúa entre los siglos IV y II a. C. Aunque totalmente autónomo en cuanto a su contenido, las dieciocho partes del *Bhagavad Gîtâ* se encuentran incluidas en el *Mahâbhârata* –la gran epopeya histórica india junto con el *Râmâyana*–. El *Bhagavad Gîtâ* es considerado como el texto clave del hinduismo y

Esta primitiva forma de religión en la India fue conocida con el nombre de vedismo o *vedânta*, que significa “método de sabiduría” y se estableció como la raíz de la que surgieron todas las religiones de la India, que se remontan a un periodo comprendido entre los siglos XVI al IV a. C.<sup>19</sup> Por tanto, puede afirmarse que todas las formas culturales de la India tienen su origen en las primitivas tradiciones de los *Veda*.

## RELIGIÓN EN EL PERIODO VÉDICO

La religión original, tal como se expone en los *Veda*, es monoteísta y emanantista.<sup>20</sup> Según los indios, Brahmâ es lo divino universal; llega a ser per-

---

como la más depurada síntesis del espíritu del yoga que subyace en toda la filosofía oriental. En él confluyen el panteísmo monista brahmánico, un cierto teísmo y el dualismo ateo del *sâmkhya*, el *yoga*, el *jainismo* y otros sistemas prearios. En cuanto a los *Seis sistemas filosóficos*, según observa Mircea Eliade, “se ha de precisar que el sánscrito no posee un término que corresponda exactamente al occidental ‘filosofía’. Un sistema filosófico particular se llama *darśana* ‘punto de vista, visión, comprensión, doctrina, modo de considerar’, de la raíz *drś* ‘ver, contemplar, comprender’”. Eliade, Mircea 1979, vol. 2, p. 59.

El origen de las ideas que posteriormente darán lugar a los *Seis sistemas filosóficos* se remonta a los alrededores del año 800 a. C., si bien tales sistemas no alcanzaron pleno desarrollo hasta el año 200 de nuestra era aproximadamente. Estos sistemas se suelen agrupar generalmente en tres divisiones: el *vaicesika* y el *nyana*, el *sâmkhya* y el *yoga* y, finalmente, el *purva-mimansa* y el *vedânta*. Es muy importante notar que todas estas transformaciones –lo mismo que el conjunto de la evolución del pensamiento de la India– estuvieron siempre sometidas a la influencia de una ingente proliferación de razas, lenguas, civilizaciones y religiones. De esta enorme variedad de corrientes e influencias nacerá uno de los conjuntos filosóficos y místicos más ricos y prodigiosos que jamás hayan sido conocidos.

<sup>19</sup>.- Mircea Eliade explica el uso y significado del término *vedânta*: “El término *vedânta* (literalmente ‘fin del Veda’) servía para designar a los *Upaniṣad*; en efecto, éstas iban a continuación de los textos védicos. Al principio, el Vedanta designaba el conjunto de las doctrinas contenidas en los *Upaniṣad*. Sólo más tarde (primeros siglos de nuestra era) y poco a poco se convirtió el término en un ‘sistema’ filosófico por oposición a otros *darśana*, concretamente el *Samkhya* y el *Yoga* clásicos”. Eliade, Mircea 1979, vol. 2, p. 60.

<sup>20</sup>.- El emanantismo es una doctrina panteísta monista que afirma que todo procede de Dios por emanación. El mundo sería, por tanto, consustancial con Dios; de Dios había salido para volver a identificarse en Él. Es en la India donde se originó este sistema filosófico, según el cual, todas las cosas –proviendo del Ser Supremo por un



sonal y aparece en Parabrahmâ, que es la idea más pura de la divinidad, el eterno ser. De Parabrahmâ surgen los tres grandes dioses: Brahmâ, Viṣṇú y Śiva, (los tres aspectos del Dios supremo) formando la *trimurti* india.

Las formas de manifestación de la esencia de divinidad (Parabrahmâ) a través de sus tres grandes dioses son fundamentalmente las de la vida y la muerte, las de la creación y la destrucción, posibilitando de este modo la aparición de múltiples dioses en la organización hindú. Cada dios de la trinidad puede aparecer con la forma de esa triple visión (*trimurti*), y también como hombre, como mujer o como andrógino, debido a poseer el don de la ubicuidad. Todos ellos tienen hijos, amigos –Garuda, Ananta, etc.– y gozan de múltiples avatares (encarnaciones de los dioses sobre la tierra).

Después de estos tres poderes supremos del panteón de los drávidas aparecen los dioses de los indoeuropeos, representados por los seres sucesivos de las divinidades inferiores (las fuerzas de la naturaleza); a continuación, las divinidades de los demonios (serpientes celestiales, etc.); y, por fin, las de las cosas materiales. Los fenómenos de la naturaleza personificados –el sol (Sûrya), la luna (Shandra), el fuego (Agni), la lluvia (Indra), el viento, (Vâyû)– y algunos elementos del ceremonial –la bebida (Soma)– fueron ahora divinizados y se les consagraron varios de los himnos de los *Veda*. Pero los personajes divinos no dejaron de ser importantes, y Varuṇa (el soberano divino, protector del mundo) o Mitra, son también celebrados en los himnos del *Rg Veda*, que constituyen la primera y más antigua parte de los *Veda*.

Al lado de los dioses, se afirma la Ley cósmica (*rta*) que es, propiamente, la “articulación” de toda vida física, moral y cultural. Por medio del *rta*, se con-

---

desarrollo gradual y decreciente– son una manifestación de este ser único y universal. Este panteísmo emanantista se encuentra en su forma más depurada en los neoplatónicos, sobre todo en Plotino, en las *Enneadas*, e indudablemente ha repercutido en los panteísmos modernos, desde Giordano Bruno y Benito Spinoza hasta Fichte, Hegel y Bergson. Todas las cosmogonías de carácter religioso, exceptuando la de Moisés, aparecen envueltas con este elemento emanantista.

vocan todas las potencias del ser para concurrir en una acción armoniosa. Pero aquí se plantean algunas cuestiones: ¿Qué es el *rta* en relación con los dioses? ¿Será un instrumento por medio del cual los grandes dioses *Mitra* y *Varuṇa* conservan el cosmos? ¿O, como parece más a menudo, el verdadero Principio supremo por encima de todos los dioses? Según observa Glasenapp: “[En tales dilemas] se acusan ya de manera embrionaria las dos concepciones que se encontrarán en lucha en toda la filosofía posterior: la idea de que el mundo es gobernado por una Ley impersonal, a la que obedecen los dioses –budismo, jainismo, mīmāṃsā, sāmkhya clásico–, y la noción de un ser personal que dirige el proceso cósmico por mediación de una ley que depende de él”.<sup>21</sup>

### **El tema mitológico del *âtma-yajna***

Como se puede observar, la religión surgida de la tradición de los *Veda* es monoteísta, a pesar de las variadas manifestaciones que adquirió, dando lugar a un grupo de dioses multitudinario.

Lo que se desarrolló fundamentalmente desde los primeros tiempos del periodo de los invasores arios –y que luego sufrirá una ligera transformación en los *Upaniṣad*– es el tema mitológico del *âtma-yajna*, que requiere una explicación más detallada por ser este punto el que Buda discutió con mayor énfasis.

Según este mito básico del vedismo, todo deriva de la esencia de la divinidad. Esta esencia de la divinidad, denominada *Parabrahmâ* o *Brahman* (el *âtman* o gran alma universal), crea el mundo mediante un ligero impulso y da lugar a todas las almas individuales que, dotadas de la esencia *âtman*, han de pasar por un implacable sistema de reencarnaciones o purificaciones desde las formas más míseras de existencia hasta conseguir elevarse y alcanzar la última pureza e integrarse nuevamente en la esencia, absorbiéndose en el *âtman*. A este sistema de purificaciones es a lo que se denomina *karma*, y a la visión de un con-

---

<sup>21</sup> .- Glasenapp, Helmut von 1951, p. 33.

tinuo morir y renacer se le denomina *samsâra* (giros o rueda). El sistema es cíclico, pues, después de volver a ser Él mismo, se reconvierte en Muchos, y los Muchos mueren convirtiéndose en Uno.<sup>22</sup>

Lo que resulta realmente interesante es que lo que se denomina *âtman* no sería otra cosa que “Aquello que conoce en y a través de cada individuo”, lo que significaría algo así como la mente de Dios, que sería absorbida –al menos en parte– por cada mente individual. De este modo, Dios se convierte en todos los seres sin dejar por ello de ser Dios. Y al final del proceso, cuando la conciencia individual despierta, termina reconociéndose a sí misma como divina.

El tema del *âtma-yajna* es elaborado en la mitología védica de una forma prodigiosa, pues dicha mitología se sumerge en las profundidades de los conceptos de espacio y tiempo (medido en unidades de *kalpa* –4.320 millones de años humanos–) y explora las distancias existentes entre los extremos del placer y del dolor, de la virtud y de la depravación y, en fin, entre todas las dualidades existentes en la naturaleza.

Los opuestos (*dvandva*): luz y oscuridad, calor y frío, placer y dolor, bien y mal, son elementos esenciales –correspondiendo la Verdad (*sat*), la Conciencia

---

<sup>22</sup> .- Este mito del *âtma yajna*, por el cual Dios da a luz al mundo, no ha de ser considerado como la expresión de una filosofía formal, sino que se trata de la interpretación poética de una experiencia que conduce al estado de conciencia conocido como *mokṣa* o “liberación” –término al que posteriormente se asimilará el concepto búdico *nirvâṇa* o “iluminación”. Se puede decir que el contenido de la filosofía india se basa fundamentalmente en esta experiencia, y lo que se intenta es interpretar esta elevada práctica mediante un lenguaje convencional.

Alan Watts señala la importancia que debe ser concedida a esta experiencia: “En el fondo, pues, la filosofía se torna inteligible sólo si participamos de la experiencia, lo que constituye el mismo tipo de pensamiento no convencional que encontramos en el taoísmo. También se lo llama *âtma-jnana* (Autoconocimiento o conocimiento del Yo) o *âtma-bodha* (Autodespertar o despertar del Yo), puesto que puede considerarse como el descubrimiento de quién o qué soy yo cuando ya no me identifico con un papel o definición convencional de la persona. La filosofía india no describe el contenido de este descubrimiento salvo en términos mitológicos, utilizando la frase ‘yo soy Brahmán’ (*aham brahman*) o ‘tú eres eso’ (*tat tvam asi*) para sugerir que el autoconocimiento es darnos cuenta de nuestra original identidad con Dios”. Watts, Alan W. 1984, pp. 56-57.

cia (*chit*) y la Gloria (*ananda*) al reino de la Divinidad, mientras que las características negativas se identifican con las fuerzas demoniacas—. Pero no se puede decir que para el pensamiento védico el mal sea un problema, pues lo que se concibe claramente es que en este mundo de opuestos todo es relativo y, por consiguiente, es obvio que cualquier cosa resultaría incomprensible si no existiese su contrario, siendo así que la oscuridad se define por la ausencia de luz, el sonido se percibe gracias al silencio, etc.

Desde los escritos sagrados de la tradición de los *Veda* tampoco se cometió nunca la necia pretensión de considerar que se pueda hacer valoración alguna acerca de las realidades de carácter trascendental. Así, se puede leer en uno de los *Upaniṣad*:

*Donde el conocimiento carece de dualidad, de acción, de causa o de efecto, donde es inefable, incomparable y está más allá de lo que puede describirse, ¿qué es? Imposible decirlo.*<sup>23</sup>

A partir de las cosmogonías de la época védica se desprende ya la inspiración monista del pensamiento indio. Desde este momento comienza a concebirse al mundo no como creado de la nada o a partir de una materia prima preexistente, sino como emanado de lo Uno universal, a la vez trascendente (extendiendo sus efectos) e inmanente (permaneciendo dentro de su propio ser), en el cual sigue subsistiendo.

De este modo queda planteado el problema de la realidad del mundo, que ya no cesará de preocupar a los pensadores de los *Upaniṣad* y de las grandes escuelas filosóficas hinduistas. Sin embargo, como indica Michel Murre: “Hubo de pasar mucho tiempo antes de que el pensamiento védico lograra separar con claridad la noción de alma individual, *âtman*; ésta, en realidad, no aparece hasta la época de los *Upaniṣad*”.<sup>24</sup>

---

<sup>23</sup> .- *Ibid.*, p. 55.

<sup>24</sup> .- Murre, Michel 1962, p. 76.

## SOCIEDAD BRAHMÁNICA (SIGLOS IX-V A. C.)

Cuando en la sociedad védica (siglos XV-IX a. C.) se produjo una exaltación fuera de toda medida del poder de los ritos, los *brahman* –pertenecientes al tronco ario y dueños de las fórmulas del sacrificio– se convirtieron en seres de carácter excepcional que participaban en el poder con los dioses, detentando todas las formas de relación entre el mundo sensible y lo sagrado. Al ir tomando conciencia de su poder, los *brahman* se constituirán en una casta sacerdotal, transmitiéndose los cargos de padres a hijos, proceso que tendría lugar hacia el año 1000 a. C.

Al ir extendiendo sus dominios cada vez más lejos –desde la cuenca del Indo hasta la llanura del Ganges–, los arios probablemente temieron perderse entre la multitud de los vencidos, y por esta razón levantaron entre ellos y sus esclavos la barrera de las castas, que los *brahman* convertirán en infranqueable, configurando este sistema por medio de una consagración religiosa.<sup>25</sup> Pero aunque las tres primeras castas indias estuvieran formadas por el grupo ario minoritario y la preocupación por la preservación de la raza jugara en su origen un papel esencial, no se puede considerar que el sistema de castas en India sea una división puramente racial. Lo que les importaba principalmente era la preservación de su culto, los lazos que les unían a sus dioses. Así, la jerarquía social se corresponde con una jerarquía fundamentalmente espiritual.

El sacrificio es la base en que descansa la religión, y sólo es eficaz por el poder sagrado contenido en los *mantra* o “fórmulas rituales”, cuya capacidad se pensaba que era liberada, principalmente, por la exactitud al ser recitados. La “palabra sagrada” (*Brahman*) es una fuerza que por sí misma abre el mundo de

---

<sup>25</sup> .- Los privilegios de los *brahman* no son más que el resultado de la primacía absoluta del conjunto de la comunidad aria por encima de los pueblos sometidos. Pero dentro de esta propia comunidad existe un antagonismo entre las diversas castas. Así, la superioridad de los *brahman*, incluso en época antigua, resulta solamente teórica comparándola con la aristocracia de los *kṣatriya*, pues tras la conquista aria las cortes se convertirán en centro de estudio y especulación donde se meditarán los *Veda* y los más elevados problemas teológicos.

los dioses. Pero lo esencial del sacrificio no es ni la ofrenda que se presenta, ni la actitud que observa el fiel ante los ritos, sino la virtud todopoderosa inherente al *brahman*, que es la misma “palabra sagrada” del *Veda*. Es este aspecto esotérico del culto védico el que contribuirá principalmente a revestir a los sacerdotes de un inmenso prestigio. De este modo, una vez desarrollada la idea según la cual el *brahman* tiene supremacía sobre los dioses, los fenómenos naturales y las manifestaciones de la vida en general, se estaba muy cerca ya de identificar al *brahman* con la sustancia primordial, lo Absoluto. Estas condiciones son las que darán lugar a la “sociedad brahmánica”, la cual se desarrollará en la India hasta el siglo V a. C.

### CREENCIAS EN LA SOCIEDAD BRAHMÁNICA

La figura de Buda surgió a mediados del siglo VI a. C., hacia el fin del periodo brahmánico, en un momento que podría caracterizarse como de febril especulación intelectual en la India, en el cual los pensadores comenzaban a desmarcarse de los estrechos límites del vedismo primitivo y de su minucioso ritualismo enfrentándose con los problemas metafísicos planteados por los *Upaniṣad*.

En aquella época en que surgieron los *Upaniṣad* (durante los siglos VIII-VII a. C.), se afirmaron muchos valores que sirvieron para fomentar durante siglos la especulación india. Esta nueva literatura se presentaba como comentarios sobre los *Veda* que formaban parte de la “revelación”, y se relacionaba estrechamente con la ortodoxia de los *brahman*. No obstante, aportó los innovadores conceptos de *karma* y *samsâra*.

La teoría del *karma*, que habrá de convertirse en el dogma central del hinduismo, aparece por primera vez en uno de los más antiguos *Upaniṣad*, el *Brhadaranyaka Upaniṣad*, en el cual se lee:

*Un hombre que hace buenas acciones se volverá bueno; un hombre que hace malas acciones se volverá malo. Se vuelve puro por medio de actos puros, malo por medio de actos malos. Y dicen que un hombre consiste en deseos; tal su de-*

*seo, tal su voluntad; tal su voluntad, tal su acción; cualquiera que sea la acción que realice, esto es lo que cosechará.*<sup>26</sup>

De este modo, con la llegada de los *Upaniṣad*, en India comenzó la emancipación del ritualismo védico, si bien el prestigio del acto de tipo ritual continuó extendiéndose a todo acto moral y a sus efectos.

La teoría del *karma* aparece íntimamente relacionada con la creencia en la trasmigración indefinida de los seres, el *samsâra* —la “rueda” o “ciclo de muerte y nacimiento”—. Este concepto, que a veces se traduce como “trasmigración” o “renacimiento”, procede de *sar* (manar, fluir) y significa el derramamiento universal. La comparación más común es la que evoca la imagen de una rueda que gira sin cesar. Determinada por su *karma*, cuyo residuo (*anuśaya*), en el momento de la muerte, se eleva impregnado en su “cuerpo sutil”, el alma reviste una nueva existencia según la cualidad de sus actos pasados. El *samsâra*, con toda la fuerza acumulada de las pasiones y de los dolores, arrastra, pues, a un ciclo infinito a la multitud de seres. El hombre sería, de este modo, una especie de prisionero sin posibilidad de escapatoria y sus actos le condicionarían continuamente, con la única esperanza de poder mejorar gradualmente su situación.

La desembocadura normal de una doctrina como ésta parecería ser el fatalismo: el hombre está determinado por sus existencias anteriores y recoge el fruto de sus actos pasados. De hecho, esta idea pronto provocó una verdadera obsesión entre numerosos indios y adoptó una realidad casi material: el *karma* sería una especie de grasa muy espesa, una capa que entorpece todos los impulsos del alma, envolviendo cada vez más a los seres por mucho que intenten liberarse de ella. Así nacería la tentación de no obrar, que será la del budismo, el cual —al igual que todas las herejías—, viene definido en su primer impulso por lo que rechaza. Pero el hinduismo escapó a esta tentación —sirviéndose además del *karma* para justificar las diferentes determinaciones naturales (especie, sexo, raza, cua-

---

<sup>26</sup> .- En Mourre, Michel 1962, p. 109.

lidades o enfermedades físicas, etc.) y sociales (casta, religión, etc.) que individualizan a los seres humanos—, admitiendo que, dentro de estas condiciones dadas, los actos pueden, al menos en parte, corregir, levantar y purificar. Por los propios méritos, al término de incontables existencias, se logrará un renacimiento de calidad superior, bajo la forma de un *brahman* o incluso la de un dios. Pero tanto los dioses como los *brahman* siguen sometidos a la ley del *karma* y del *samsâra*. Hasta los placeres celestiales están amenazados y, en todos sus grados, el mundo es “el pasto de la muerte”, como dice el *Brhadaranyaka Upaniṣad*.<sup>27</sup>

Muchos hindúes creen aún hoy día que para lograr la unión definitiva del *âtman* y el *Brahman* basta con morir en una ciudad santa, principalmente en Benares (Varanasi). Pero, a pesar de estas creencias populares, el hinduismo propone unas vías tradicionales de “liberación” en las que no se ignora que esta experiencia es fruto de un aprendizaje, de una educación constante y progresiva del ser, según tres métodos a menudo complementarios: *karma marga* o “camino de los actos”, *jñana marga* o “camino del conocimiento” y *bhakti marga* o “camino de la devoción”. Estas tres vías tradicionales de “liberación” se complementan con una cuarta: la del *yoga* o su derivado el *tantra*. Todos estos métodos tratan principalmente de realizar la identidad fundamental entre el yo individual y lo Absoluto universal, es decir, entre el *âtman* y el *Brahman*, pues tal es el conocimiento liberador, del que el *Bhagavad Gîtâ* dirá que “reduce todas las acciones a cenizas”. Según las múltiples prescripciones de los *brahman*, el Orden del mundo se manifiesta en la gradual jerarquía de los seres, si bien no se muestra hasta la hora de la “liberación”.<sup>28</sup>

---

<sup>27</sup> .- En Eliade, Mircea 1979, vol. 2, p. 56. Según señala Mircea Eliade: “[...] Para las minorías religiosas más conscientes el panorama había cambiado radicalmente después de los *Upaniṣad*. ‘¡Todo es dolor, todo es efímero!, había proclamado el Buda. Es éste un *leit-motiv* de todo el pensamiento religioso postupanishádico. En este dolor universal tienen su justificación las doctrinas y las especulaciones, los métodos de meditación y las técnicas soteriológicas, pues todo su valor depende de la medida en que contribuyen a liberar al hombre del ‘dolor’”. *Ibid.*, 1979, vol. 2, p. 56.

<sup>28</sup> .- Cf. Mourre, Michel 1962, pp. 109ss.



## Identidad *âtman-Brahman*

Ya la literatura de los *Upaniṣad*, que florecerá en medios cercanos a la nobleza de los *kṣatriya*, escapa a los dominios de los *brahman*. Al sacrificio ritual, que constituía un privilegio exclusivo de los sacerdotes, los *Upaniṣad* opusieron las vías más nobles de la ascesis y del conocimiento; frente al pluralismo naturalista de la mentalidad védica, elaboraron un monismo místico (la unidad esencial *Brahman-âtman*), que en lo sucesivo establecerá su impronta en la mayoría de las doctrinas indias.

En las especulaciones de los *Brâhmaṇa*, el *Brahman* se convierte en lo Uno, lo Universal, lo Absoluto. Escapa más allá de todo límite y definición, y sólo es posible acceder a su conocimiento negándole toda cualidad particular. El *Brahman* contiene todas las cosas, y todas las cosas confluyen en el *Brahman*. El *âtman* –el “soplo vital”– es el lazo que lleva a todos los seres existentes a realizar su identidad con la realidad última del Ser universal e infinito (*Brahman*). Desde su aparición, la identidad *âtman-Brahman* tuvo consecuencias revolucionarias que perturbaron el panorama de la religión védica. El antiguo panteón, edificado por medio de la divinización de todas las fuerzas naturales, implicaba una concepción pluralista del mundo que se derrumbó en cuanto se concibió una realidad única. Incluso hasta el valor del sacrificio quedó en entredicho, pues se dice que a quien ha realizado por sí mismo la identidad *âtman-Brahman* ya no le importan los actos y las exigencias de la vida terrenal. Así, nacido de una exaltación del sacrificio, el pensamiento védico llegó finalmente a desposeer al sacrificio de la desproporcionada importancia que le había sido concedido.

Según la tradición védica contenida en los *Upaniṣad*, queda ya claro que la disciplina práctica (*sadhana*) que caracteriza el proceso de la “liberación” supone un desprendimiento gradual del propio Yo (*âtman*) con respecto a toda identificación. De este modo, la única pretensión en esta vida consistiría en verificar la ruptura de la identificación del Yo con cualquier objeto o concepto, lográndose así el estado conocido como *nirvikalpa* (sin concepción), el “estado

divino”.<sup>29</sup> En última instancia, la realidad vital no debe ser identificada con ninguna idea, ni siquiera con la idea del *âtman* o con la del Ser supremo (*Para-brahmâ* o *Brahman*), lo que ya se advierte en los *Upaniṣad*:

*[Es] Aquello que no es consciente ni de lo subjetivo ni de lo objetivo, ni de ambos; que no es ni simple conciencia, ni indiferenciada sensibilidad, ni mera oscuridad. Es invisible, sin relaciones, incomprensible, inferible e indescriptible: es la esencia de la Autoconciencia (o conciencia del Yo), el final de maya.*<sup>30</sup>

### **Teoría búdica del *anâtman***

En el siglo VI a. C., finalmente Buda Śâkyamuni comprendió que resultan engañosas las ideas de *Brahman* como realidad divina y eterna y del *âtman* como divino centro de la conciencia humana, pues desde el mismo momento en que se formulan los conceptos son incapaces de abarcar lo real. Así, según Buda, sería imposible captar el mundo real con las “redes mentales” (*mana*) de las palabras y de los conceptos; y es por ello que llamará la atención sobre el carácter fluido de las “formas” (*rûpa*) que el pensamiento trata vanamente de definir.

Lo que en el fondo diferencia a la tradición de los *Veda* y los *Upaniṣad* con respecto a la doctrina contenida en el budismo es el hecho de que en esta última se es consciente de que la realidad del mundo es algo que se escapa totalmente. El mundo de las formas se convertirá entonces en el mundo real sólo cuando se deje de pretender inmovilizar las formas, es decir, cuando ya no se intenten poner límites que circunscriban su incesante fluir. Tratar de definir o de poner límites es siempre un acto de división y de dualidad, pues cada vez que se pone un límite siempre quedan establecidos dos lados. Según el budismo, el hombre iluminado ve el mundo como lo ven el resto de las personas, pero él no lo considera como real en la misma medida exactamente, pues no separa, ni mide, ni divide, ni intenta atrapar los sucesos como lo haría cualquier ser humano.

---

<sup>29</sup> .- Cf. Watts, Alan W. 1984, pp. 58-59.

<sup>30</sup> .- En *ibíd.*, p. 59.

La realidad que ve en el mundo es simplemente una visión unitaria, desprendida de todo dualismo.<sup>31</sup>

Sin embargo, la visión que presenta el budismo no es monista, pues se considera que unir es algo tan ilusorio como separar. No se piensa que todas las cosas sean en realidad “Uno”, porque si se habla con propiedad, nunca existieron “cosas” o “mentes individuales” que pudieran ser consideradas “Uno”. Por este motivo, tanto hindúes como budistas se refieren a la realidad como “no dual” más bien que como “una”.<sup>32</sup> A la luz de estas reflexiones, se clarifica la doctrina del *anâtman* propuesta por Buda. Tal vez al considerar las erróneas interpretaciones que se podían desprender de la doctrina del *âtman* desarrollada en los *Upaniṣad*, Buda decidió negar el principio universal (*Brahman*) y, consiguientemente, el principio individual (*âtman*), insistiendo en el hecho de que nada hay permanente ni fijado excepto el cambio (*samsâra*). Para Buda, el mundo y la vida son transitorios e incesantes en su devenir y, por tanto, “ilusorios” (*mâyâ*).<sup>33</sup>

Según observa Alan W. Watts:

Los *Upaniṣad* distinguen entre *âtman*, el Yo verdadero y supraindividual, y *jivâtman* o el alma individual, y la doctrina de Buda acerca del *anâtman* concuerda con aquellas en negar la realidad del *jivâtman*. En todas las escuelas de budismo es fundamental la tesis de que no existe ego, de que no hay ninguna entidad que sea el sujeto constante de nuestras experiencias cambiantes. En efecto, el yo existe sólo en un sentido abstracto, pues ha sido abstraído de la memoria.<sup>34</sup>

---

<sup>31</sup> .- Cf. *ibíd.*, pp. 59-60.

<sup>32</sup> .- En palabras de Watts: “En efecto, *Brahman* no es el Uno como opuesto a lo Mucho, no es lo simple como opuesto a lo complejo. *Brahman* carece de dualidad (*advaita*), es decir: carece de opuestos, puesto que *Brahman* no es ninguna clase ni, por otra parte, está fuera de clase alguna”. *Ibíd.*, p. 60.

<sup>33</sup> .- Como señala Mizuno: “*Nairâtmya* (o *anâtman*) ha sido traducido al chino como *wu-wo* (no ego). El budismo Mahâyâna nombra a este concepto *śûnya* (vacío) o *śûnyata* (vaciedad). El budismo Ch’an (Zen) usa el término *wu*, “no-ser”, en el mismo sentido. Como es empleado en el budismo, vaciedad y no-ser no significan simple nada o nihilismo; más bien, estos términos indican que todos los *dharma*, como fenómenos, son libres del ego, sin ninguna connotación ontológica”. Mizuno, Kôgen 1996, p. 127.

<sup>34</sup> .- Watts, Alan W. 1984, p. 69.

Lo que Buda pretendía era evitar que se pensara que la doctrina del *âtman* era algo a lo cual la mente podía aferrarse, y que se convirtiera incluso en objetivo o meta a alcanzar. Esta teoría del *anâtman*, fue la principal razón que provocó que el budismo se convirtiera en una rama herética, desgajada con respecto a las tradiciones indias expresadas en los *Veda* y en los *Upaniṣad*. Además, el rechazo de las castas y de los *âsramas* (“estados de existencia” por los que teóricamente debe pasar un individuo), y la negación de la autoridad del *Ṛg Veda*, son otras características propias del budismo y del jainismo que hacen que, desde el punto de vista hindú ortodoxo, ambas doctrinas sean consideradas herejías

### **Movimiento de reforma de Buda Śâkyamuni**

En el momento en que hizo su aparición la doctrina de Buda en la India, se entrecruzó inevitablemente con la corriente de pensamiento brahmánico, que había surgido en el contexto de un antagonismo social y racial desarrollado durante numerosos siglos. La inspiración dolorosa, afectiva, vitalista y popular, expresada en la obsesión del *samsâra* será la que finalmente prevalecerá, provocando que la arianización y la hinduización del subcontinente indio se produjeran en medio de crisis profundas,<sup>35</sup> tal como lo muestran los testimonios de los ascetas y contemplativos de la época de los *Upaniṣad* y en especial la predicación de Buda Śâkyamuni. Como se concluye en el *Śvetâsvatara Upaniṣad*:

*Liberarse del dolor es el objetivo de todas las filosofías y de todas las técnicas meditativas indias. Ninguna ciencia vale nada si no está al servicio de la ‘salvación’ del hombre. Fuera de esto [es decir, lo eterno que reside en el yo], nada merece ser conocido.*<sup>36</sup>

---

<sup>35</sup> .- Como indica Mircea Eliade: “La expansión del brahmanismo y, algunos siglos después, del hinduismo, siguió muy de cerca a la arianización del subcontinente. Es posible que los brahmanes llegaran a Ceilán ya en el siglo VI a. C. Entre el siglo II a. C. y el siglo VII de nuestra era penetró el hinduismo en Indochina, Sumatra, Java y Bali”. Eliade, Mircea 1979, vol. 2, p. p. 55.

<sup>36</sup> .- *Śvetâsvatara Upaniṣad* I, 12. En *ibíd.*, p. 57. Cf. Eliade, Mircea 1973, p. 24.

Con anterioridad a Buda Śâkyamuni y al movimiento de reforma que tuvo lugar en el siglo VI a. C., en la India se afirmaba –ya desde los primeros textos de los *Upaniṣad* (hacia el siglo VIII a. C.)– la primacía del esfuerzo interior y de la conducta moral por encima de las creencias, a través de diferentes “vías de liberación” (*karma marga*, *jñāna marga* y *bhakti marga*). No obstante, no fue hasta el siglo VI a. C. cuando los problemas éticos adquirieron preponderancia sobre las cuestiones metafísicas y ritualistas que habían ocupado la época precedente. Más que por tratar de sondear los misterios últimos del universo, los filósofos se preocuparán a partir de esos momentos por encontrar la manera de escapar al ciclo envolvente de las reencarnaciones. Esta nueva actitud surge tras la observación de la rigurosa realidad de la vida, cuando el pensamiento indio concibe el mundo como una misteriosa ilusión y se aparta de las especulaciones para centrarse en la única certidumbre de la que no puede dudar: la sinceridad de su esfuerzo en busca de la salvación. Es lo que dice la siguiente estrofa de los *Upaniṣad*:

*Cuando se ha librado a sí mismo de todo deseo de su corazón, el mortal, ya en este mundo, entra inmortal en el brahman.*<sup>37</sup>

Transmutar el pensamiento por la vida, superar la angustia metafísica por medio de una técnica espiritual que conduzca a la “liberación”, fue el camino que habían seguido ya los eremitas del bosque, a menudo antiguos *brahman*, quienes se retiraban del mundo para buscar la salvación en la renuncia. Ésta será también la vía de Buda.

El gran impulso que adquirió la reforma de Buda Śâkyamuni se sustentó en la negación radical de todo aquello que pudiera distraer de la experiencia del dolor, el cual se encuentra extendido hasta límites infinitos a causa de la fatalidad de las reencarnaciones. Buda había proclamado que todo es dolor y todo es efímero, pero que aunque el ser humano sufre es posible liberarse del dolor. En realidad, todo el budismo se fundamenta en estas dos proposiciones. El sufrimiento en-

---

<sup>37</sup> .- En Mourre, Michel 1962, p. 116.

cuentra su explicación en la ley del *karma*, según la cual los seres humanos construyen su destino mediante sus propios actos, y la liberación de este sufrimiento puede llegar solamente a través de la obtención de la “liberación” o *nirvâṇa*.

Según el budismo, entre los actos y sus efectos no cabe interponer mediación alguna, de modo que no se concibe la utilidad de las invocaciones, los sacrificios y las especulaciones de los *brahman*, apartándose de los ritos y de las prácticas de todas clases, así como de ese *brahman* exaltado por los *Upaniṣad*. El budismo, en su origen, se presenta así como un agnosticismo inspirado en un sentimiento trágico de la existencia, el cual se concibe como un puente encaminado a obtener un sólo fin: la “liberación”,<sup>38</sup> que es la independencia de la “ilusión” (*mâyâ*) y de “la rueda” (*samsâra*) o “ciclo de nacimientos y muertes” que continuará girando en toda persona que intente aferrarse a su propia existencia.<sup>39</sup>

Buda demostró su talante práctico al poner de relieve el problema más importante y juzgar las posibilidades en relación con el mismo concentrando todas sus energías en su resolución. Por ello aparecía en el torbellino filosófico de su tiempo como el gran simplificador. Y como su punto de vista no era principalmente especulativo, utilizó las premisas ideológicas de los *brahman* en nume-

---

<sup>38</sup> .- Con respecto a las consecuencias derivadas de este agnosticismo de Buda, Michel Mourre señala: “El agnosticismo ha servido a la causa del budismo: la tolerancia que casi nunca ha dejado de manifestar, desde hace más de dos mil años, a través de las razas y de las tradiciones religiosas más diversas, tiene en esto su explicación. A sus nuevos adeptos, el budismo no les exigía que renegaran de nada. Se podía seguir la Buena Ley [el budismo] y venerar indistintamente a Brahma o al Cielo Soberano, o a los *kami*; aun hoy, millones de japoneses se consideran a la vez de la religión de Buda y del Shinto”. *Ibid.*, p. 260.

<sup>39</sup> .- Buda incorporó a su enseñanza postulados muy anteriores a él y que encuentran su origen en la India en los tiempos en que fueron elaborados los primeros *Upaniṣad* (siglo VIII a. C.). Tales son el *karma* y el *samsâra*. *Karma* es acción y representa la ley de causación moral. Toda causa genera su efecto correspondiente; toda acción su propia reacción. La acumulación de *karma* provocada por el apego, encadena al *samsâra*, (la rueda de los renacimientos). Buda predica que cualquier forma de existencia es, al fin y al cabo, siempre causa de dolor. Acepta, por tanto, la ley kármica; pero para los budistas, *samsâra* es un círculo maldito que une a la reencarnación. Una vez iluminado, según el budismo, ha de romperse esa rueda maldita.

rosas ocasiones realizando en ellas las modificaciones necesarias; por tanto, no destruyó las creencias de los *brahman*, sino que adoptó algunos de sus puntos de vista y los desplazó para resolver la cuestión fundamental de la liberación del sufrimiento. Las palabras y los temas esenciales del brahmanismo subsistirán, aunque el espíritu aplicado por Buda sea ya totalmente diferente. Tras haber realizado una experimentación personal de las prácticas ascéticas existentes, Buda las rechazó abiertamente, y propuso a la humanidad un conocimiento práctico, aparte de toda función sacerdotal o litúrgica, para alcanzar esa “liberación”.

A pesar de que a partir de la experiencia de Buda se elaborase una nueva doctrina en torno a la liberación, no hay que ver en la figura de Buda a un reformador o al instaurador de una religión organizada contra las enseñanzas tradicionales indias, pues en aquella época no había una clara conciencia de religiones y, por consiguiente, ni siquiera tendría sentido emplear estos términos. Hay que considerar que el pensamiento reproducido en los *Veda* y en los *Upaniṣad* consistía en una tradición transmitida oralmente que no era específicamente “religiosa”, sino que se trataba de una manera de entender la vida en su totalidad, que hacía referencia a las más variadas cuestiones que se podían plantear a los habitantes de India en aquellos tiempos (desde los métodos de agricultura hasta las oraciones que debían recitar en los sacrificios). Sin embargo, es cierto que la actitud que siempre distinguió a Buda estuvo en contraposición a la de los *brahman*, quienes habían instaurado las castas produciendo numerosas desigualdades sociales y haciendo en muchas ocasiones distinciones inhumanas.

El hecho de que Buda se apartara ya desde el principio de esta tradición al rechazar las castas, fue la principal razón por la que el budismo comenzó a tener una gran aceptación popular. Buda se alejó definitivamente de la tradición brahmánica, al no reconocer el *dharma* (sentido del deber), ni admitir formas de culto que implicasen el encadenamiento en el *samsâra*. Predicó una vida retirada, lo más lejos posible de la terrenalidad, limitándose a descubrir la ruta que cada uno ha de seguir por sí mismo para gozar de la experiencia de la “iluminación interior”.

## DOCTRINA DE BUDA

La noción de “liberación” (*mokśa*), que dominó a partir de los *Veda* y los *Upaniṣad* la espiritualidad india, adoptó un sentido esencialmente negativo que queda claro tras el advenimiento de la doctrina de Buda, al producirse una evolución del concepto a partir de la experiencia del *nirvâṇa*. “Liberarse” (alcanzar el *nirvâṇa*) sería así escapar a la vida y a sus fatalidades, anular la energía superior que impulsa al hombre a obrar, a morir y a renacer. No se trata ya de mejorar el propio *karma*, sino extirparlo desde su raíz; por lo tanto, no es preciso obrar bien, sino dejar de obrar; no es necesario buscar una mejor existencia, sino liberarse de la misma existencia.

Buda fundó algunas comunidades (denominadas *Shamga* o *Shanga*) en las que predicó una vía media, oponiéndose tanto al ritualismo brahmánico como a los excesos ascéticos de sus contemporáneos. El motivo por el que Buda rechazaba el ritualismo de los *brahman* –rechazo que se encuentra ya en las especulaciones de los *Upaniṣad*– era porque, según él, no podía resolver el problema del sufrimiento. Con respecto al desprecio por las prácticas del yoga mágico popular, que exaltaba los poderes paranormales (*iddhividhâ-ñâṇa*),<sup>40</sup> que pueden ser logrados tras un esforzado adiestramiento, una historia perteneciente a la tradición budista cuenta:

*En cierta ocasión se acercó a Buda uno de sus discípulos que acababa de conseguir atravesar un río caminando sobre las aguas. Buda, en lugar de alabar este prodigio, dijo: ¡Imbécil! Has gastado media vida para conseguir eso, en lugar de dos monedas que es lo que cuesta cruzar el río en barca.*<sup>41</sup>

---

<sup>40</sup> .- Estos *iddhividhâ-ñâṇa*, que conceden el poder de estar en cualquier parte o hacer cualquier cosa a voluntad, son uno de los cinco poderes supernaturales que, según lista el budismo pali, forman parte de uno de los cinco méritos del *samâdhi* (concentración). Cf. Mizuno, Kôgen 1996, pp. 183-84.

<sup>41</sup> .- En Antolín, Mario y Antonio Embid 1987, pp. 32-33. La crítica a los excesos ascéticos y los poderes mágicos del *yoga* no supone una oposición, ya que el *yoga* será para Buda la base de la técnica de meditación. Lo que Buda rechaza es el excesivo ascetismo de las escuelas místicas y contemplativas que tuvo oportunidad de conocer.



Lo único que Buda aceptará de la herencia india es la ley del *karma* –el principio activo de “la rueda” (*samsâra*) o “ley de causa-efecto”–, si bien incorporándolo a sus enseñanzas de un modo específico: el *karma*, la ley que sirve de base a las teorías que preconizan la reencarnación (que vendría a ser la trasmigración de una especie de entidad permanente existente en cada persona envuelta en un proceso de purificación a través de numerosos cuerpos y numerosas vidas), progresará o retrocederá en la escala determinada por “la rueda”, dependiendo de la pureza o impureza de sus actuaciones, hasta que finalmente quede en reposo por el poder de la “iluminación” (*nirvâṇa*).

Para el budismo, al igual que para la tradición védica, la ley del *karma* consiste en el encadenamiento de las causas y efectos. Pero según Buda, sólo tras la abolición de las “doce ligaduras” (*pratītyasamutpāda*) puede alcanzarse la “iluminación” o *nirvâṇa*.<sup>42</sup> Buda explicó que este encadenamiento no sólo rige la existencia de los hombres, sino la del universo entero. En tanto el *karma* existe, el fruto es el nacimiento y la consecuencia lógica es el dolor. Para abolir el nacimiento y el dolor, Buda mostró la vía que permite liberarse para siempre del sufrimiento y permanecer en la realización de la vida eterna: el *nirvâṇa*.

Pero no es necesario hacer una interpretación excesivamente literal del concepto de *karma* –al estilo del hinduismo o tal como lo predicen algunas escuelas budistas–, que configuraría reiteradamente a un individuo a lo largo de una innumerable serie de muertes y renacimientos. Para el budismo Zen, al igual que para otras escuelas del budismo *Mahâyâna*, la ley del *karma* se concibe de un modo figurado, pues el proceso de renacimiento sucede a cada paso, en el sentido de un yo que se identifica consigo mismo como renaciendo en cada momento. De este modo, se puede observar cómo el valor de esta ley configurada en la India en tiempos inmemoriales renueva su importancia a la luz de la inter-

---

<sup>42</sup> .- Según indica Mizuno Kôgen: “La ley de la causalidad o ley del origen dependiente (*pratītyasamutpāda*) es el núcleo de toda la filosofía budista. En términos simples, la ley de causalidad significa que cada efecto tiene una causa definida, y cada causa un efecto definido”. Mizuno, Kôgen 1996, pp. 213.

pretación del budismo Zen, que se limita a servirse del concepto de *karma* como ejemplo para exponer y resolver el problema de las acciones condenadas a desplegarse en círculos. Así, sería más coherente y correspondería de un modo más adecuado con la esencia de las enseñanzas transmitidas por Buda Śâkyamuni, considerar la ley del *karma* como un principio que no se refiere concretamente al concepto tradicional de trasmigración o renacimiento de las almas. Es preciso no olvidar que en el budismo se niega la existencia de la individualidad –incluso la del propio yo o *âtman*– al igual que la del universo, al considerar la “impermanencia del mundo” (*anityâ sarvasamskârâh*).

Aunque Buda sólo se dirigió personalmente a un grupo reducido de seguidores, con el paso del tiempo su mensaje llegaría a multitud de personas. La doctrina que proponía un método de salvación terminaría por convertirse en una religión aproximadamente un siglo después de la muerte de Buda, cuando empezaron a surgir las diferentes interpretaciones, haciéndose evidente que muchos de sus adeptos ya no se conformaban simplemente con el poder de seducción de un *nirvâṇa* indefinible.

Al abandonar su existencia terrenal, Buda dejaba nuevas enseñanzas orales y no sistemáticas que estarían en lo sucesivo sujetas a interpretaciones sumamente diversas. Su mensaje declaraba con toda nitidez la existencia de una “vía de liberación”, pero no contenía ninguna norma con la que juzgar las posibles controversias que se suscitarían en el seno de la recientemente fundada Comunidad. Evidentemente, lo que Buda trató de transmitir a sus discípulos no fue una cosmogonía ni una explicación de la vida humana, pues nunca le importó realmente si el mundo había sido creado por un demiurgo benéfico o, acaso, por una torpe e inexperta divinidad de carácter infantil. Lo que Buda sí concebía con claridad es que el mundo existe continuamente, es decir, que “es creado constantemente por los actos, buenos o malos, de los hombres”.<sup>43</sup>

---

<sup>43</sup> .- En Eliade, Mircea 1979, vol. 2, p. 100.

Como consecuencia de que Buda nunca se propuso eliminar la idea de los dioses, esta idea siempre permaneció subyacente en el budismo primitivo.<sup>44</sup> Los habitantes de India, quienes habían basado sus primeras doctrinas en un deísmo primordial, no permanecerían pasivos ante la desaparición de sus dioses. Por el contrario, transformaron la noción del *nirvâṇa* y lograron extraer de una de las más severas doctrinas filosóficas una religión multiforme que, en ocasiones, se presenta con manifestaciones exuberantes, aunque siempre adecuadas a las características de las diversas culturas de Asia. Así, en los posteriores desarrollos de la vertiente *Mahâyâna* del budismo, terminarán por surgir diferentes “vías de liberación” (*upâya*), promoviéndose una proliferación de escrituras, obras de arte, dioses e intermediarios de todas clases.

### PREDICACIÓN DE BUDA ŚÂKYAMUNI

El budismo es la enseñanza expuesta por el Buda histórico, Śâkyamuni, durante los cuarenta y cinco años que duró su predicación. Como la enseñanza de Buda tenía como finalidad la “liberación”, no intentó crear un sistema filosófico. Cuando se le interrogaba para que diese respuestas acerca del origen del mundo, de la naturaleza del *nirvâṇa* o sobre cualquier otra cuestión, “mantenía un noble silencio” y luego decía que esas preguntas no venían al caso, ya que no conducían a la experiencia real de la “liberación”. Con respecto a este asunto, una historia china cuenta:

*¡Escucha! –le gritó un hombre al Buda– cuando ordenaste que nos entregaran las escrituras, nos dieron unos ejemplares en blanco. ¿De qué pueden servir-*

---

<sup>44</sup> .- Como observa Mourre sobre esta primera fase del budismo en India: “Religión sin dios, y más bien filosofía o técnica de salvación que religión, el budismo primitivo no tuvo culto propiamente dicho. A menudo los primeros adeptos seguían los ritos brahmánicos, absteniéndose solamente de los sacrificios cruentos, contrarios a la no-violencia. Jamás Buda se presentó como un Dios. Por tanto sería en vano rezarle. Al entrar en el *nirvana*, además, su personalidad, como la de todos los liberados, se desvaneció. La única manera de seguir siéndole fiel consiste en seguir sus enseñanzas”. Mourre, Michel 1962, p. 266.

*nos?”. Buda respondió sonriendo: “No es necesario que grites. Estos rollos en blanco son las verdaderas escrituras, pero como veo que sois demasiado ignorantes, no habrá más remedio que escribir algo en ellos”.<sup>45</sup>*

Buda sólo mostraba, como él mismo declaraba, aquello que podía ser de verdadera utilidad para emerger del “sufrimiento”, pues comprendió que todas las disquisiciones filosóficas no hacen avanzar ni un sólo paso en el camino hacia la liberación del “dolor” y que es cada practicante quien tiene que poner los medios para recuperar la visión penetrante que le libere del “sufrimiento”.<sup>46</sup>

A la realidad del *brahman* inmóvil en sus ritos, Buda oponía el ideal del *bhikṣu*, el monje errante y mendicante. Anunciaba una liberación al alcance de todos, que no exigía ritos complicados, ni un saber excepcional.<sup>47</sup> Tampoco propugnaba ascetismos extravagantes y su mensaje poseía la seducción de una libre aventura, más allá de toda obligación social o litúrgica.

Gracias a esta nueva enseñanza, los “sin casta”, “intocables o impuros” (*paria*), es decir, “la escoria de la humanidad”, podían encontrarse junto con los antiguos *brahman* convertidos a la palabra de Buda. Al mismo tiempo que las

---

<sup>45</sup> .- Recogido por Aldoux Huxley: *La filosofía perenne*. Buenos Aires: Sudamericana, 1967. Aldoux Huxley fue uno de los primeros escritores occidentales del siglo XX que descubrió en profundidad las enseñanzas de Oriente. En la obra citada se analizan las relaciones entre las diversas filosofías de la espiritualidad, y sus equivalencias en distintas doctrinas: cristiana, budista, hindú, sufí, zenista, taoísta, etc., sin olvidarse citar a los grandes místicos occidentales que, como el maestro Eckart, ofrecen una sorprendente similitud con las grandes doctrinas orientales.

En una de sus últimas novelas, *La isla* Barcelona: Edhasa 1984, Huxley presenta una civilización que busca el espíritu y que trata de aplicar las doctrinas de Buda a todos los niveles de la civilización.

<sup>46</sup> .- Esta “visión penetrante” constituye la base del budismo: “ver” que el yo consciente es perecedero e innecesario para la vida y, sin embargo, existe tras él un yo permanente e inmutable.

<sup>47</sup> .- La independencia soberana que Buda reivindica para sus monjes —el ideal del *bhikṣu*— se inscribe en la tradición india de los *rishi* o “eremitas del bosque”. Para Buda, la casta no es más que una organización práctica adaptada a las circunstancias políticas y sociales de un determinado territorio. Para él, un mundo como éste, condenado en su esencia al dolor, no puede ser susceptible de mejora. Por esa razón, Buda no mostró interés alguno por los asuntos sociales y políticos.

distinciones de casta, se desvanecieron las distinciones de raza o de nacionalidad, con lo cual la revolución budista desbordó las fronteras de la sociedad india, pudiéndose advertirse que, por primera vez en la historia de la humanidad, se empezó a gestar una religión de carácter universal. Pero no sería acertado presentar a Buda como el defensor de la igualdad de los seres humanos adeptos a su doctrina, pues él estableció desde el principio una división entre seglares (menos avanzados espiritualmente y sometidos todavía al determinismo del *karma*) y monjes (quienes constituyen la *Shanga*, es decir, los miembros de la Comunidad que, por medio de su renuncia total, pueden apartarse en esta vida de las obligaciones terrenales). Si bien el resplandeciente *nirvâṇa* es accesible a todos, sólo entrará en él esta pequeña minoría de monjes, a quienes no se les puede aplicar la ley común, incluida la de la casta, la cual seguirá subsistiendo para los seglares.

Puede decirse que, en su origen, el budismo es un método de liberación, no una doctrina mística o religiosa llena de milagros, de teología y de fe. Tampoco Buda habló sobre el orden sobrenatural intentando explicar racionalmente la existencia del mundo. Era consciente de que todo lo que existe es transitorio y que, por consiguiente, ha de desaparecer. Buda enseñó que el sendero medio, la ley a seguir, está tan lejos de las diversiones y goces como de las carencias exageradas, y que la postura a adoptar debe permanecer entre lo ascético y lo sensual, ya que “el despertar” sólo se obtiene desde el estado humano. Desde el punto de vista de todas las escuelas de budismo, esta indefinible experiencia personal es lo que constituye el contenido primordial de las enseñanzas de Buda.

## **El camino hacia la liberación**

Alcanzar la “liberación” o *nirvâṇa* (extinción) es la realización última del budismo.<sup>48</sup> Aunque esta noción fascinante y misteriosa no ha dejado de suscitar

---

<sup>48</sup> .- En su origen, el término *nirvâṇa* tiene un significado negativo. Etimológicamente derivado del verbo sánscrito *va* (volar) con el prefijo negativo *nir*, denota una cesación de movimiento.

durante más de veinticinco siglos las más diversas interpretaciones, resulta preciso reconocer que no ha logrado aún ser totalmente descifrada o, al menos, correctamente interpretada.

Se dice que en el *nirvâṇa* se extingue el flujo del ser, del devenir; pero como el devenir conlleva el deseo, y el deseo la ignorancia, la cual es ante todo la creencia ilusoria en la realidad del “yo”, el *nirvâṇa* implica, por tanto, el fin de la conciencia y de la existencia personales. ¿La nada, tal vez? Pero si el *nirvâṇa* es la nada, ¿cómo podría ser alcanzado incluso en esta vida, según se afirma en varias sentencias de Buda? Así, aunque Buda siempre se negara a pronunciarse sobre la naturaleza del *nirvâṇa*, la explicación nihilista resulta insostenible. En cierta ocasión, abrumado por las preguntas de sus discípulos sobre este tema, Buda declaró:

*Todas estas hipótesis contradictorias acerca de si lo santo existe en el nirvâṇa, si no existe, si existe y no existe a la vez, si se encuentra en un estado diferente de la existencia y la no-existencia, todas esas hipótesis son vanas, incompatibles con la renuncia que conduce a la salvación. Yo las aparto porque ninguna de ellas es saludable, ninguna favorece la aversión a las cosas sensibles, la destrucción de las pasiones, la paz, la inteligencia, la iluminación y el nirvâṇa.*<sup>49</sup>

Cualquiera que fuera el problema expuesto, Buda llevaba a sus interrogadores a lo único realmente importante para él, el camino de la liberación. Ni siquiera hace falta saber en qué consiste esa liberación, sino que de lo que se trata es de querer alcanzarla y alcanzarla. Y a causa de que la liberación supone un

---

<sup>49</sup> .- En Mourre, Michel 1962, p. 258. En estas palabras de Buda se muestra una de las formas de este desprecio calculado por la metafísica, lo que supone una de las características más notables del pensamiento búdico original. Como indica Mircea Eliade: “Buda nunca quiso dar a su enseñanza la estructura de un sistema. No sólo se negó a discurrir sobre problemas filosóficos, sino que tampoco se pronunció sobre numerosos puntos esenciales de su doctrina, por ejemplo, sobre la situación del santo que ha entrado en el *nirvana*. Este silencio hizo posibles desde muy temprana fecha las interpretaciones divergentes, dando origen posteriormente a la aparición de numerosas escuelas y sectas. La transmisión oral de las enseñanzas del Bienaventurado y la redacción del canon plantean numerosos problemas”. Eliade, Mircea 1979, vol. 2, p. 99.

desprendimiento radical en cuanto a la existencia bajo todas sus formas, la moral de Buda no podía ser otra que la del no-obra.

Aunque a través de los siglos se han empleado miles de palabras e imágenes para definir el *nirvâṇa*, éste no deja de ser un fenómeno que hasta ahora nadie ha logrado –y acaso jamás logre– definir con precisión. Quizás baste con decir que, para el budista, el *nirvâṇa* es una experiencia totalmente individual, que representa la meta final a la que aspirar en esta vida. El Buda declaraba: “Ninguna falta puede ser compensada. El hombre nace sólo, vive sólo, muere sólo. Y es él quien se abre el camino que puede conducirlo al *nirvâṇa*”.<sup>50</sup>

Debido a su agnosticismo radical, Buda era considerado como un hereje dentro de la sociedad brahmánica. Al desatender a los dioses y al negarse a seguir manteniendo las supersticiones populares, comprometió el poder de los *brahman*, que se beneficiaban directamente de ellas. Pero no puede decirse que Buda negara a los dioses, sino que, más bien, ignoró su existencia. Así, al desestimar personalmente a los dioses brahmánicos, abrió el camino para que todos los desdeñaran. Tampoco se dedicó a combatir las creencias y los cultos tradicionales; simplemente no los necesitaba y por eso no los incorporó a su doctrina. La causalidad del *karma* le fue suficiente para explicar la vida humana, y propuso un desprendimiento radical con respecto a la existencia como condición para alcanzar la “liberación”.<sup>51</sup>

---

<sup>50</sup> .- Mourre, Michel 1962, p. 259.

<sup>51</sup> .- Lo que en el presente estudio se denomina genéricamente “liberación” o “iluminación” es un concepto que intenta resumir el objetivo de todas las filosofías y técnicas meditativas indias, y que, en ocasiones, es traducido también como “salvación”. Esta “liberación” implica la trascendencia de la condición humana. La literatura india se sirve de las diferentes imágenes de ligadura, encadenamiento, apego, o de olvido, ebriedad, sueño, ignorancia, etc. para representar la condición humana y, por otra parte, utiliza las de liberación de las ataduras, desgarramiento o caída del velo, despertar, rememoración, etc., para expresar la trascendencia de tal condición. Esta anulación o extinción de la condición humana traería como resultado el logro de la libertad y la “liberación”.

En la literatura india anterior a Buda los conceptos de *mokṣa* o *mukti*, que pueden ser traducidos como “liberación” y “salvación”, fueron los utilizados para definir la

## REDACCIÓN DE LAS ESCRITURAS BUDISTAS

Inmediatamente después de la muerte de Buda (hacia el 480 a. C.) sus sermones fueron compilados en escrituras, y las reglas que había establecido para la guía de las comunidades monásticas (*Shanga*) fueron organizadas como las regulaciones (*vinaya*). Las escrituras llegaron a ser el *Sûtra-piṭaka*, o *Cesto de los sûtra*, organizados en cuatro o cinco divisiones llamadas *Âgama*; y las regulaciones llegaron a ser el *Vinaya-piṭaka* o *Cesto de los preceptos*.<sup>52</sup>

Puede pensarse que, tras la entrada de Buda en el *nirvâṇa*, la gran aventura mística que acababa de realizar le confirió una autoridad moral más incuestionable que todos los textos que pudieran haber sido redactados posteriormente. Esta autoridad fue transmitida por Buda a los principales discípulos, convertidos

---

experiencia suprema del ser humano en relación con lo trascendente. En los *Upaniṣad* el término *mokṣa* pasó a designar claramente la original identidad del alma individual (*âtman*) con el alma universal (*Brahman*). Buda, tras negar la doctrina de la identidad *Brahman-âtman*, aporta una nueva evolución del concepto mediante la indescifrable experiencia del *nirvâṇa*, que vendría a representar la cesación de todas las pasiones y la entrada en un estado de imperturbable frialdad.

Con la aparición del budismo Zen surgió una transformación del concepto búdico de *nirvâṇa* (evolucionado a su vez a partir de los conceptos de *mokṣa* y *mukti*), al destacarse el hecho de que “el despertar” (*satori*) consiste en una experiencia que se abre a la conciencia de un modo repentino, renovando la totalidad del ser. Pero, sobre todo, lo que caracteriza la experiencia del *satori* es que su acceso está absolutamente vedado mediante las vías racionales, debiendo el sujeto abrirse paso necesariamente a través de un conocimiento intuitivo mediante el cual podrá instalarse definitivamente en su “propia naturaleza original”. Sobre la experiencia del *satori*, ver adelante pp. 506-512.

Puede observarse que, ya a partir de los *Upaniṣad*, el pensamiento religioso indio identifica la “liberación” con un “despertar” o con la toma de conciencia de una situación que existía desde el principio pero que no se lograba constatar. Acerca de la naturaleza de esta “liberación”, así como de los medios para alcanzarla, las opiniones varían según las diferentes escuelas, doctrinas y temperamentos, pero el budismo Zen sustenta las ideas del *Mahâyâna* que aseguran que la “liberación” puede producirse súbitamente, como en una “iluminación”.

<sup>52</sup> .- Cf. Mizuno, Kôgen 1996, p. 15. Según la opinión más extendida, los *sûtra* tuvieron que ser escritos en unas fechas comprendidas entre los años 100 a. C. y 300 d. C. La fijación cronológica de los textos sólo puede ser aproximada, lo mismo que también ocurre con algunos personajes como Nâgârjuna, Ásvagoṣa, Ânanda, etc, que estuvieron involucrados en su desarrollo.



en los “ancianos” (sánscrito, *sthavira*; pali, *thera*), quienes iniciaron la ardua tarea de fijar el cuerpo de la doctrina mediante la recopilación de sus sermones.

Transcurridos unos cien años desde la muerte del Buda Śâkyamuni, la comunidad religiosa budista, que había permanecido hasta entonces como una única entidad, se dividió en dos ramas: los conservadores *Theravâda* (receptores de la enseñanza de los “ancianos”) y los reformistas *Mahâsâmghika*. Estas dos ramas se fragmentaron posteriormente y se expandieron por una vasta área geográfica, surgiendo de este modo las diferentes interpretaciones de la doctrina y de las regulaciones. El budismo de este periodo es conocido como budismo *Abhidharma* (sectario), pues se desarrollaron unas dieciocho escuelas cada una de las cuales transmitía su propia colección de escrituras (*sûtra*) y regulaciones (*vinaya*), y formulaba su propia colección de comentarios y tratados (*abhidharma*) que interpretaban las escrituras doctrinalmente.<sup>53</sup>

El énfasis sectario en minuciosas distinciones doctrinales, dio origen a un grupo reformista conocido como *Mahâyâna* alrededor del siglo I d. C., el cual agregó sus propias escrituras a un número de teorías que habían sido adoptadas de varias escuelas, creándose así originales escrituras *Mahâyâna*. Como explica Mizuno Kôgen: “Las escrituras del *Mahâyâna* Temprano transmitieron las verdaderas enseñanzas del Buda, divorciadas de teorías sectarias. Las escrituras del *Mahâyâna* Medio, trabajos filosóficos que desarrollaban la teoría subyacente en los trabajos del *Mahâyâna* Temprano, aparecieron alrededor de los siglos IV y V d. C., y dieron origen a escuelas tales como *Mâdhyamika* y *Yogâcâra*”.<sup>54</sup>

---

<sup>53</sup> .- Hacia el siglo II a. C. existían ya al menos unas dieciocho comunidades rivales, todas preocupadas por fijar sus respectivos dogmas en cánones (*abhidharma*) que, en su mayor parte, se encuentran desaparecidos. El canon de cada escuela consistía en tres colecciones –de *sûtra*, de regulaciones y de comentarios– que fueron conocidas colectivamente como las *Tripiṭaca* (pali, *Tipiṭaka*) o *Tres Cestas*.

Sobre las escuelas y escrituras del budismo *Abhidharma* cf. Mizuno, Kôgen 1996, pp. 15-16 y 35-40. Sobre las escrituras de la *Triple Cesta*, cf. Mourre, Michel 1962, pp. 275-276.

<sup>54</sup> .- Mizuno, Kôgen 1996, p. 16.

El *Mahâyâna* comenzó a seguir el mismo curso que las primeras escuelas *Abhidharma*, favoreciendo la especulación filosófica sobre la práctica religiosa. Para corregir los abusos provocados por este enfoque académico surgió el budismo Esotérico, una escuela tardía *Mahâyâna*, cuya enseñanza fue expuesta en los siglos VII y VIII.<sup>55</sup>

La transmisión de la doctrina de Buda fue en gran parte oral hasta que hicieron aparición los primeros textos del *Canon pali*, pertenecientes a la escuela budista *Theravâda* o Meridional (también conocida como *Hînayâna*), escritos tres o cuatro siglos después de su muerte.<sup>56</sup> Prácticamente al mismo tiempo que el Canon en lengua pali fue formándose el *Canon sánscrito-tibetano-chino* (escrito en la forma de sánscrito conocida como sánscrito-híbrido budista)<sup>57</sup> de la escuela *Mahâyâna* o Septentrional.<sup>58</sup> Pero es preciso advertir que, debido al paso

---

<sup>55</sup> .- Como indica Mizuno Kôgen: “En India el budismo siguió un desarrollo desde el budismo primitivo al budismo sectario, *Mahâyâna* Temprano, *Mahâyâna* Medio y *Mahâyâna* Tardío, aunque algunas escuelas *Theravâda* y *Mahâsâmghika* continuaron existiendo junto al budismo *Mahâyâna*. Hacia el siglo XIII, tras una historia de cerca de mil setecientos años, el budismo había desaparecido virtualmente de India”. *Ibíd.*, p. 16. A pesar de su desaparición en su tierra de origen, no puede negarse que las doctrinas del budismo indio perduran como la fundación de ulteriores desarrollos doctrinales, principalmente en China y Japón.

<sup>56</sup> .- Como señala Vidale en referencia a la datación del *Canon pali*: “Del Canon que hoy poseemos, la versión en lengua pali fue redactada hacia el final del siglo I a. C. Esta versión refleja las ideas del budismo denominado ‘Pequeño Vehículo’ o *Hînayâna*, del cual Sri Lanka es todavía el centro principal”. Vidale, Massimo 1994, p. 32.

<sup>57</sup> .- En cuanto a las lenguas índicas en que se presentan las escrituras budistas, como señala Mizuno Kôgen: “Inicialmente, el budismo fue transmitido en pali, pero hacia el final del siglo I d. C. el sánscrito empezó a ser preferido por algunas escuelas *Abhidharma* y por adherentes del *Mahâyâna*. Las obras budistas existentes en lenguas índicas incluyen textos en pali y una forma de sánscrito conocida como sánscrito budista híbrido, que a diferencia del sánscrito clásico incluye un relativamente gran número de elementos vernaculares”. Mizuno, Kôgen 1996, p. 11.

<sup>58</sup> .- Hay, pues, dos conjuntos de escrituras búdicas: el *Canon pali*, del budismo *Hînayâna* y el *Canon sánscrito-tibetano-chino* del budismo *Mahâyâna*. Según el consenso general de los eruditos, el *Canon pali* es, en conjunto, el más antiguo, pues los principales textos sagrados del *Canon Mahâyâna* (*sûtra*) fueron en su totalidad compilados después del año 100 a. C. Además de estos, existían las *śāstra*, que son textos cuyo autor es conocido; frecuentemente consisten en comentarios de los *sûtra*.

de los siglos que transcurrieron hasta la redacción de los cánones, en ellos aparece reflejada una convergencia gradual de ideas y doctrinas en la cual es prácticamente imposible separar las enseñanzas de Buda de la de sus seguidores.

La estructura de la fe budista ha de ser comprendida atendiendo al significado de los llamados Tres Tesoros (*triratna*). Estos son el Buda, sus enseñanzas (*Dharma* o “Ley”) y la Comunidad u Orden monástica (*Shanga*). Los tres son indisolubles, pues el budismo puede existir sólo cuando los tres están presentes, y la acción más importante de los creyentes es tomar refugio en ellos –de aquí que sean conocidos con la denominación de los “tres refugios”–, siendo indiferente el tiempo, el lugar o las tradiciones sectarias.<sup>59</sup> Buda había revelado la Ley (*Dharma*) y fundado la Comunidad (*Shanga*), y fueron sus seguidores quienes preservaron sus enseñanzas, transmitiéndolas en formas diferentes y, en ocasiones, contradictorias.

#### CUATRO NOBLES VERDADES

En las escrituras tradicionales del budismo *Hînayâna* expuestas en el *Canon pali* se cuenta que, después de su despertar, Buda Śākyamuni se dirigió al Parque de los Ciervos en Benares y expuso la doctrina a quienes habían sido sus

---

Hay traducción francesa del *Canon pali* titulada *Les trois Corbeilles*. Paris: Maisonneuve, 1963. En español, hay traducción de uno de sus textos, el *Udâna*, titulada: *La palabra de Buda*. Barcelona: Barral, 1971. En *Budismo Mahâyâna*, de Beatrice Lane Suzuki, Buenos Aires: Fabril, 1961, hay un resumen detallado de los *sûtra* del budismo *Mahâyâna*. Además, Suzuki Daisetz, en sus *Ensayos sobre el budismo Zen* (3 vols.) y en su *Manual of Zen Buddhism* incluye numerosos *sûtra Mahâyâna* y sus correspondientes comentarios. También en *A Buddhist Bible*, de Dwight Goddard Maine: Thereford, 1938, se puede encontrar la traducción de varios *sûtra* del budismo *Mahâyâna*.

<sup>59</sup> .- Como observa Mizuno Kôgen: “Los especialistas han definido tradicionalmente los Tres Tesoros en términos históricos, simbólicos y metafísicos. Usualmente, sin embargo, los Tres Tesoros son debatidos en el contexto de su definición histórica: Śākyamuni es el tesoro-Buda, sus enseñanzas son el tesoro-Ley y sus discípulos el tesoro-Orden. Definido más ampliamente, el tesoro-Buda es el objeto de la fe y la veneración de los creyentes, y la enseñanza-Dharma honra a quien trae remisión del sufrimiento. Así, otros Budas distintos del histórico Śākyamuni pueden ser reconocidos como el tesoro-Buda”. Mizuno, Kôgen 1996, p. 53. Sobre los “tres refugios”, cf. *ibíd.*, pp. 53-94.

compañeros de vida ascética, expresándola en la forma de las Cuatro Nobles Verdades (*catvâri ârya-satyâni*).

La sección del *Samyutta-nikâya* conocida como el *Sûtra del giro de la rueda de la ley* recoge las enseñanzas de las Cuatro Nobles Verdades a los ascetas del parque de Benares.

*¡Monjes! El nacimiento es sufrimiento, la edad avanzada es sufrimiento, la enfermedad es sufrimiento, la muerte es sufrimiento. Estar unidos con lo que es odiado es sufrimiento. Separarse de lo que es amado es sufrimiento. No obtener lo que es ambicionado es sufrimiento. En suma, el apego a los cinco agregados es sufrimiento. Esta, pues, es la noble verdad del sufrimiento.[...] <sup>60</sup>*

Esta primera Noble Verdad, *duhkha*, se suele traducir por “sufrimiento”, y también por “dolor”, “agrio”, “frustración”, etc. Es la constatación del “sufrimiento” como hecho universal. Pero hay que observar que, para el budismo, la vida en sí misma no es “sufrimiento”, sino que esta verdad es considerada como algo inherente a la naturaleza humana. Es preciso señalar que lo que Buda afirma no es que la vida sea dolorosa en sí misma, sino que es dolorosa debido al modo ilusorio en que el hombre la vive.

Mediante la segunda Noble Verdad, *avidyâ*, se trata de buscar la razón del origen del actual mundo de sufrimiento. Habitualmente, *avidyâ* se traduce por “ignorancia”, “inconsciencia”, “avidez de vida individual”. Es esa ignorancia de lo que el hombre es en realidad, lo que provoca el *samsâra* (ciclo de nacimientos y muertes), cuyo principio dinámico es *karma* (ley de causa-efecto). Esa “ignorancia” no consiste sino en el hecho de considerar que el hombre ha accedido a la existencia como un individuo separado de la totalidad de las cosas. Según Buda, cuando un hombre sobrepasa la “ignorancia” y la afirmación de sí mismo, alcanza el *nirvâṇa*.

---

<sup>60</sup> .- En Mizuno, Kôgen 1996, p. 152. Este *Sûtra del Giro de la Rueda de la Ley* se encuentra también en el *Vinaya-piṭaka*. Los cinco agregados son corporeidad, sentimiento, percepción, formación mental y conciencia.

De este modo, la tercera Noble Verdad, *nirvâṇa*, consiste en la obtención de la “liberación”, la posibilidad de abolir el “sufrimiento” disipando la “ignorancia”. Conquistar la independencia del *karma* es superar el “dolor” y hallar la eclosión del *nirvâṇa*.

La cuarta Noble Verdad es *Dharma*, y se traduce por “método”, “ley”, “doctrina”, “vía”, que permite acceder a la “liberación”. Buda completa su enseñanza ofreciendo el Noble Óctuple Sendero (*ârya-aṣṭâṅgika-marga*), abriendo así con esta cuarta Noble Verdad una vía de realización que debe conducir a la cesación de la “ignorancia” y a la destrucción de los encadenamientos que conducen al “dolor”.<sup>61</sup>

Puede observarse que toda la doctrina de Buda, en su realización práctica, se liga íntimamente con el problema de la dispersión de la “ignorancia”.<sup>62</sup> Por eso, al enunciar las Cuatro Nobles Verdades, Buda terminó proclamando el Sagrado Óctuple Sendero: creencia justa, palabra correcta, acción correcta, modo de vida correcto, esfuerzo correcto, voluntad correcta, atención correcta y meditación correcta.<sup>63</sup>

## COMUNIDAD BUDISTA (*SHANGA*)

El budismo, que había sido presentado por Buda Śâkyamuni como una “vía de liberación”, acabó convirtiéndose con el tiempo en una religión organi-

---

<sup>61</sup> .- Para diferenciar el concepto budista de *dharma* (factores de la existencia) con el de *Dharma* (método, ley, etc.), en esta tesis se ha escrito este último con letra inicial capital. Para una explicación detallada de las Cuatro Nobles Verdades, cf. Mizuno, Kôgen 1996, pp. 151-158. En español, cf. Eliade, Mircea 1979, vol. 2, pp. 101-103.

<sup>62</sup> .- Según indica Mizuno Kôgen: “Ignorancia significa desconocimiento de las Cuatro Nobles Verdades y de la originación dependiente, es decir, carencia de comprensión de la naturaleza del mundo y de la existencia humana. Este es un concepto fundamental del pensamiento budista. Su opuesto es la visión correcta, uno de los puntos de la Óctuple Vía”. Mizuno, Kôgen 1996, p. 147.

<sup>63</sup> .- Cf. *Samyutta-nikâya* V, 8. Existe trad. española en Eliade, Mircea 1979, vol. 4, pp. 591-592. Para una explicación del Noble Óctuple Sendero, cf. Mizuno, Kôgen 1996, pp. 158-161. Una explicación en español puede consultarse en Odier, Daniel y Marc de Smedt 1975, pp. 37-44.

zada, aunque hubieron de pasar muchos siglos hasta que las potencialidades de esta doctrina fueran plenamente desarrolladas. No obstante, existen referencias de que, ya desde el mismo origen, los verdaderos practicantes budistas eran monjes que vivían retirados en comunidades.

De acuerdo con la tradición, la *Shanga* se originó cuando Śâkyamuni recitó su discurso sobre las Cuatro Nobles Verdades en Benares e ilustró a los cinco ascetas con los que él había practicado antes de obtener el *nirvâṇa*. Según el *Vinaya-piṭaka*, cuando el número de seguidores llegó a sesenta, les ordenó separarse e ir a predicar el *Dharma* por diferentes regiones del país. Tras su muerte, los monjes empezaron a reunirse dos veces al mes: los días de la luna nueva y de la luna llena en sesiones obligatorias de confesión pública.

No parece que se pueda aludir a un culto primitivo propiamente dicho, pues no se hacían recordatorios de la figura de Buda, ni se realizaban ningún tipo de actos litúrgicos. Aún transcurrirían varios siglos antes de que hiciera su aparición el culto a las reliquias y a las imágenes de Buda; pero la que sí se constata como muy antigua es la tradición de las peregrinaciones a los cuatro lugares que fueron significativos en la vida de Buda: Kapilavastu, donde nació; Bodh Gayâ, donde alcanzó la “iluminación”; Benares, donde con el primer sermón puso en movimiento la rueda del *Dharma*, y Kuśinagar, donde finalmente se absorbió en el *nirvâṇa*. A pesar de la gran dificultad de aportar una cronología, puede pensarse que en un principio, más que una religión, el budismo era un estilo de vida, una especie de moral que procuraba ayudar al hombre a encontrar la paz y la felicidad, evitando los afanes materiales y despreocupándose también de los demás, lo que tal vez sea un reflejo de la división en castas tradicional en la India.<sup>64</sup>

---

<sup>64</sup> .- Con respecto a la importancia de la cronología de los sistemas religiosos y filosóficos, Mircea Eliade observa: “En general, todo tratado filosófico indio recoge concepciones anteriores a la fecha de su redacción, a veces muy antiguas. Cuando en un texto filosófico aparece una interpretación nueva, ello no significa que no haya sido formulada en época anterior. A veces es posible determinar (de manera muy aproximativa ciertamente) la *fecha de redacción* de ciertos escritos, y ello únicamente a partir de los

En un sentido estricto, considerándose a la *Shanga* como uno de los “tres refugios” budistas –tal como se puede encontrar expresado en el *Dīgha-nikāya*, en el *Aṅguttara-nikāya* y en los *sūtra* chinos–, ésta comunidad se limita a aquellos discípulos de Buda que han alcanzado uno de los ocho estados de esfuerzo y obtención, si bien no excluye específicamente a los laicos.<sup>65</sup>

Pero los laicos, aunque sean sabios, no viven en grupos como la *Shanga*, de modo que, en realidad, la Comunidad significa solamente la “Orden de sabios ordenados” que merecen el respeto de todos como parte de los Tres Tesoros.<sup>66</sup> De este modo, la *Shanga* tradicional del *Vinaya-piṭaka* se refiere únicamente a la comunidad de gente ordenada que, habiendo recibido todos los preceptos, guían y enseñan transmitiendo la teoría y la práctica budista.<sup>67</sup>

De este modo, el propósito de la *Shanga* no es otro que el de guiar a la gente en la fe y en la práctica budista para liberarles del “sufrimiento”, es decir, del ciclo de muertes y renacimientos, desempeñando esta labor en lugar del Buda, quien no puede estar físicamente presente. De este modo, la *Shanga* no sólo consiste simplemente en la asamblea de los devotos creyentes, sino que es también considerada como el órgano por el cual la fe y el *Dharma* son transmitidos; y, como tal, según se indica en las tradiciones budistas, debe ser el objeto de reverencia, fe y devoción.<sup>68</sup>

---

primeros siglos de nuestra era, pero resulta poco menos que imposible establecer la *cronología de las ideas filosóficas en sí*”. Eliade, Mircea 1979, vol. 2, p. 59.

<sup>65</sup> .- Como ha sido observado, ya desde el origen del budismo en India, los verdaderos budistas, los budistas integrales, son monjes retirados del mundo que se confían a los así llamados “tres refugios”: el Buda, la Ley (*Dharma*) y la Comunidad (*Shanga*).

<sup>66</sup> .- Como apunta Mircea Eliade, “desde sus orígenes, la comunidad búdica se organizó mediante unas reglas monásticas (*vinaya*) que le aseguraban la unidad. En cuanto a la doctrina, los monjes compartían ciertas ideas fundamentales acerca de la trasmigración y la retribución de los actos, las técnicas de meditación que conducían al *nirvana* y a la ‘condición búdica’”. Eliade, Mircea 1979, vol. 2, p. 99.

<sup>67</sup> .- Cf. Mizuno Kôgen 1996, pp. 91-92.

<sup>68</sup> .- Cf. *Ibid.*, pp. 93-94. Sobre la *Shanga* y sus funciones, cf. *Ibid.*, pp. 89-94. Sobre la *Shanga*, su organización y sus normas, cf. Puech, Henri-Charles, ed. 1993, pp. 172-182 y 201-206.





## 1. Asia

The Perry Castañeda Library Map Collection / University of Austin at Texas.



## EXPANSIÓN DEL BUDISMO EN ASIA

La vida y actos de Buda se abrieron camino a través de las antiguas tradiciones védicas de India y se expandieron por nuevos horizontes. Profundamente enraizado en el suelo indio en que fue alumbrado, el budismo recorrió numerosos territorios siendo recibido de modos distintos en las diferentes culturas en que alguna vez se implantó.

A pesar las diferencias entre las distintas representaciones que conforman la imagen de Buda Śâkyamuni, la imagen de ésta figura permanecerá como punto de referencia de todos los desarrollos posteriores del budismo en Asia. Como es observado por Dumoulin: “En la mente de los seguidores de Buda, el título con que fue honrado [el ‘despierto’] le confiere un rango religioso de significación universal que penetra más allá de su origen indio”.<sup>69</sup> Asimismo, el movimiento budista Zen, que rebosa del espíritu de China y Japón, se encuentra íntimamente ligado a esta figura, en la cual los practicantes encuentran la verificación de la iluminación.

La propagación del budismo hacia otros territorios comenzó en el siglo III a. C., cuando el emperador Maurya, Aśoka, se convirtió al budismo y asentó las bases para su difusión por el mundo enviando misioneros a predicar la doctrina.<sup>70</sup> Aśoka se dedicó a consolidar y ampliar el legado indio dando pruebas de gran

---

<sup>69</sup> .- Dumoulin, Heinrich 1994, p. 4. De tal modo, la imagen de Buda personificada en Śâkyamuni experimentó una evolución en relación con el desarrollo general de la doctrina budista.

<sup>70</sup> .- Con respecto a la aparición en India de una imagen de culto personificado en una imagen de Buda, García-Ormaechea señala: “El budismo del imperio Maurya todavía no había evolucionado hacia su forma mahayanica, que permitirá la configuración antropomórfica de Buda. Este budismo primitivo solía aludir a Buda de forma más coherente con su teoría del nirvana; esto es, a través del vacío (en un trono, una sombrilla, un árbol de la iluminación, etc.), de la nada, de la huella de las plantas de los pies, o todo lo más con algún animal naturalista que le hubiera servido de cuerpo a lo largo de sus vidas anteriores. Es por tanto lógico que Ashoka inventara un símbolo principesco para representar a Buda —el capitel de flor de loto—, de forma que incidiera en su origen aristocrático, más acorde con el papel del propio emperador y del imperio por él consolidado gracias al budismo”. García-Ormaechea, Carmen, 1988b, p. 88.

tolerancia con todas las religiones existentes en el extenso territorio que gobernaba, realizando una importante labor en favor del budismo mediante la transmisión de esta doctrina por extensas zonas de su imperio.<sup>71</sup>

El budismo entró en Afganistán e Irán y prosiguió su camino a través de las zonas más occidentales de Siria, Egipto y Grecia. Por el este llegó a Myanmar y por el sur alcanzó Sri Lanka.<sup>72</sup> El budismo *Theravâda* de Sri Lanka prosperó eficazmente y fue transmitido a Myanmar, Tailandia, Indonesia (donde se desarrolló por un tiempo), Camboya y Laos, países en los que existe hoy día como budismo *Theravâda*, o *Pâli*.

El budismo también floreció en el noroeste de India, desde donde fue llevado a China en el siglo I d. C. a través de la Ruta de la Seda de Asia Central. A partir de entonces, las escrituras indias fueron transmitidas a China a través de la Ruta de la Seda y la vía del mar de la China Meridional o “mar del Sur”, siendo aquí traducidas. En China surgieron varias escuelas, pertenecientes tanto al budismo *Abhidharma* como al *Mahâyâna*, que elaboraron el budismo indio añadiendo nuevas capas de significados. Estos tipos de budismo pasaron desde China a Corea en siglo IV y a Japón en el siglo VI, principalmente en su vertien-

---

<sup>71</sup> .- La conversión al budismo de Aśoka (c. 272-c. 232 a. C.), nieto del fundador del imperio Maurya, Chandragupta, fue el gran acontecimiento de la historia del budismo en la India. Aśoka había heredado un imperio cuya unificación se hallaba reducida a los planos militar y político; y puesto que la mayor parte de la población profesaba la fe budista, aprovechó esta circunstancia para, mediante su conversión, contar con un fuerte apoyo popular. El hecho es que la doctrina de Buda fue ampliamente favorecida por Aśoka, quien protegió sus comunidades e intentó introducir en el seno de la sociedad india un código ético de comportamiento budista.

Como explica García-Ormaechea: “Desde que el emperador Maurya Ashoka se convirtiera al budismo en el año 266 a. C. hasta la caída del último emperador Gupta en el año 490 d. C., toda la India vivió unificada bajo la ética budista y la producción artística floreció al compás del budismo bajo el directo mecenazgo de los aristócratas y de los ricos comerciantes”. García-Ormaechea, Carmen 1990, p. 14.

<sup>72</sup> .- La inicial transmisión del budismo más allá de India se dirigió a Sri Lanka en el siglo III a. C., durante el reinado del emperador Aśoka, quien entonces regía gran parte del subcontinente. La tradición *Pâli* señala nueve lugares donde fue propagado el budismo en aquellos tiempos, tanto en India como en el exterior. Sobre los nueve lugares a los que Aśoka envió misioneros, cf. Mizuno, Kôgen 1996, p. 214, nota 12.

te *Mahâyâna*. Asimismo, desde el comienzo del siglo VII, numerosas escrituras budistas comenzaron a ser transmitidas desde India al Tíbet.<sup>73</sup>

El budismo, aparte de referirse a las enseñanzas de Buda Śâkyamuni y, por extensión, a la religión que posteriormente se fundó, puede ser también definido como un “camino de liberación” que enseña la obtención de la budeidad. Esta es una definición basada en la doctrina *Mahâyâna*, según la cual, todos los seres vivos tienen el potencial de ser budas. Según esta visión, sustentada por el movimiento de Meditación, el budismo ha de ser entendido como una enseñanza que señala la vía hacia la perfección personal a través de la percepción del Buda histórico como un ser plenamente iluminado.

Para explicar las divergencias que ocurrieron durante el largo desarrollo del budismo, se han presentado tres sistemas que han sido seguidos tradicionalmente, los cuales serán reseñados a continuación. El primero es conocido como el sistema de los dos vehículos (aunque en ocasiones se consideran tres) y está basado principalmente en diferencias filosóficas. El segundo plantea una división del budismo en tres movimientos históricamente consecutivos dentro del budismo indio –primitivo, *Abhidharma* (sectario) y *Mahâyâna*–. El tercer sistema se enfoca en la dispersión geográfica del budismo después de dejar el territorio de India –budismo del Norte y budismo del Sur–.<sup>74</sup>

---

<sup>73</sup> .- Cf. Mizuno Kôgen 1996, pp. 16-17. Como indica este autor: “Hoy el budismo viviente se encuentra centrado en el budismo *Theravâda* y en el budismo japonés. Hay seguidores del budismo en China, Corea y Tíbet, así como en el sudeste de Asia, donde el budismo fue llevado por emigrantes chinos. El budismo continúa siendo diseminado por todo el mundo por las escuelas de la Tierra Pura y del Zen. Así, el budismo moderno comprende las doctrinas de cada periodo de la historia religiosa, incluyendo aquellas desarrolladas en China y Japón”. *Ibid.*, p. 17. En el caso de Japón, fueron recibidas las doctrinas del budismo chino y desarrolladas aún más ampliamente, siendo éste el único país en el que sobreviven en la actualidad un gran número de las escuelas de budismo *Mahâyâna* que surgieron en aquellos tiempos.

<sup>74</sup> .- Sobre las tres principales divisiones del budismo, cf. *ibid.*, pp. 23-51. Como observa Mizuno: “El budismo japonés ha hecho amplio uso de dos ulteriores clasificaciones, basadas en si las enseñanzas son de carácter esotérico o exotérico y en si la salvación depende de la propia fuerza de voluntad o de la de otros”. *Ibid.*, p. 24.



2. El budismo hacia el siglo VII d. C.

## DIVISIÓN HISTÓRICA

El budismo puede ser categorizado en base al desarrollo histórico de sus doctrinas, que tuvo lugar principalmente en India. Este sistema establece tres fases del budismo, dividiéndolo en “primitivo”, *Abhidharma* y *Mahâyâna*.

Budismo primitivo es la designación que se aplica al más antiguo periodo del budismo, el cual se extiende desde los tiempos de Śâkyamuni hasta alrededor del año 350 a. C. Aparentemente, no hubo durante este tiempo ninguna división sectaria, de modo que el budismo era transmitido en su forma original. Aunque los *Âgama* –las colecciones más antiguas conservadas de *sûtra* o discursos de Buda– y los *Vinaya-piṭaka* se originaron en tiempos de Śâkyamuni, su forma final no quedará establecida hasta después del crecimiento del sectarismo. Como los escritos que se conservan están impregnados de doctrinas sectarias, no puede deducirse por estos materiales cuáles eran las enseñanzas del budismo primitivo.

Alrededor del año 350 a. C. se produjo una división de la *Shanga* debido a controversias en la interpretación de la doctrina y las regulaciones monásticas. Un grupo progresista conocido como los *Mahâsâmghika* (Gran Asamblea) desafió el formalismo tradicional de los conservadores *Theravâda* (Aquellos que sustentan las enseñanzas de los Mayores).

Esta escisión supuso el inicio de la fragmentación, pues a medida que se iba expandiendo el budismo como consecuencia del patronazgo del emperador Aśoka se desarrolló un espíritu de independencia en el que la distancia geográfica y las diferencias doctrinales fomentaron la división en dieciocho (o veinte) escuelas. Este sectarismo que siguió a la escisión inicial es conocido como budismo *Abhidharma*. Durante el periodo desarrollado del 350 a. C. al siglo I d. C. se completaron los *Abhidharma-piṭaka*, con lo que quedó establecida la división del canon en “Tres Cestos” (*Tripiṭaka*).<sup>75</sup>

---

<sup>75</sup> .- A los *Sûtra* y *Vinaya-piṭaka*, que databan del periodo del budismo primitivo, se añaden ahora las escrituras *Abhidharma*, las cuales ofrecen la más clara exposición de las divergencias entre las escuelas pre-*Mahâyâna*.

Finalmente, hacia el siglo I d. C. surgió el budismo *Mahâyâna* (Gran Vehículo), un movimiento reformista que reaccionó ante el exagerado formalismo y academicismo de las escuelas *Abhidharma*. Tratando de restaurar el original espíritu religioso del budismo, los seguidores del *Mahâyâna* desestimaron el budismo *Abhidharma* y establecieron para ellos la denominación de *Hînayâna* (Pequeño Vehículo) o *Śrâvakanyâna* (Vehículo de los Oyentes).<sup>76</sup> Nuevas escrituras atribuidas al Buda Śâkyamuni, los *sûtra Mahâyâna*, fueron compuestas con la convicción de que transmitían el espíritu original de su predicación.<sup>77</sup>

El movimiento budista *Mahâyâna* (Gran Vehículo) puede ser dividido en diferentes periodos: *Mahâyâna* Primitivo o Temprano ( s. I a. C. - fin s. III d. C.), *Mahâyâna* Medio (300 - mediados del s. VII) y *Mahâyâna* Tardío (mediados del s. VII - principios del s. XIII). En los primeros años del siglo XIII, a medida que los seguidores del Islam adquirirían gran poder, emplearon sin piedad la fuerza militar para suprimir a las religiones rivales, lo que provocó la destrucción de numerosos templos, *sûtra* y obras de arte, amen del asesinato de monjes, con lo que el budismo desapareció virtualmente del subcontinente indio.

## DIVISIÓN GEOGRÁFICA

Aparte de la división del budismo en “vehículos” o periodos históricos, existe también una clasificación que atiende a la diversidad que adquirió esta

---

<sup>76</sup>.- El *Hînayâna* es conocido también como *Śrâvakayâna* debido a la idea de que la iluminación puede ser alcanzada sólo por oír las enseñanzas de Buda directamente. Así, un *śrāvaka*, u oyente, es un discípulo, y el término se refiere a todos los discípulos directos de Śâkyamuni. Ambos, *Hînayâna* y *Śrâvakayâna*, son términos despectivos, de modo que nunca son empleados por las escuelas que no pertenecen al budismo *Mahâyâna*. Las escuelas *Mahâyâna* más respetuosas prefieren utilizar la designación de “enseñanzas del *Tripiṭaka*” o *Piṭaka* para las escuelas no *Mahâyâna*.

<sup>77</sup>.- Como señala Mizuno Kôgen: “El *Mahâyâna* ganó antiguos adherentes de las escuelas *Abhidharma*, de modo que se expandió rápidamente por varias regiones de India. Este rápido crecimiento estimuló a las escuelas *Abhidharma* a reconsiderar su posición y a iniciar reformas. Aunque inicialmente hubo confrontaciones y disputas entre los dos grupos, gradualmente avanzaron hacia una gran cooperación, anunciando una gran prosperidad para el budismo en general”. Mizuno Kôgen 1996, p. 41.

doctrina según las diferentes zonas geográficas por las que se expandió, en la cual se distingue entre budismo del norte y budismo del sur.

La transmisión de la doctrina budista se inició alrededor del siglo I d. C., cuando el budismo *Abhidharma* y el *Mahâyâna* fueron difundidos a China a través de Asia Central y del sudeste de Asia. Posteriormente fue llevado hacia Corea en siglo IV y Japón en el siglo VI. El budismo llegó al Tíbet en el siglo VII y fue traspasado desde allí hacia Mongolia y Manchuria. Mientras tanto, entre los siglos IV y V, el budismo se encontraba bien establecido en Sumatra, Java y Borneo. Aunque las escuelas *Abhidharma* fueron influyentes en Sri Lanka, Myanmar, Tailandia, Camboya y Laos, la mayor parte de esta transmisión fue *Mahâyâna*. La división del budismo en Septentrional y Meridional se refiere a la separación entre regiones norteñas (*Mahâyâna*) y regiones sureñas (*Theravâda*), pero esta clasificación resulta ser bastante convencional, siendo imprecisa tanto geográfica como doctrinalmente.<sup>78</sup>

Generalmente conocido como budismo *Theravâda* o *Pâli*, el budismo del Sur es doctrinalmente derivado del budismo *Abhidharma*, que actualmente se encuentra en Sri Lanka, Myanmar, Tailandia Camboya y Laos. *Pâli* se refiere a la lengua en la cual fue recopilado el Canon del budismo del sur, la cual proporcionó un medio común de comunicación entre los monjes *Theravâda* en su expansión desde Sri Lanka hasta Myanmar y Tailandia.<sup>79</sup>

El budismo del norte es el budismo transmitido a China, tanto desde el Noroeste de India a través de Asia Central como de la ruta del mar del Sur. También se refiere este término al budismo transmitido desde China a Corea y

---

<sup>78</sup> .- Sobre este particular Mizuno Kôgen reseña que, por ejemplo, el budismo antiguo de Sumatra y Java, que geográficamente es sureño, doctrinalmente está más cercano a la tradición del norte. Cf. Mizuno, Kôgen 1996, p. 47. Para lo referente a esta división geográfica, cf. *ibid.*, pp. 47-51.

<sup>79</sup> .- El idioma pali es derivado de la antigua lengua vernacular de India occidental denominada *prâkit*, la cual está relacionada con *paiśâcî*, un *prâkrit* indo-ario. Cf. Kôgen Mizuno, *Pârigo Bumpô* (Gramática de la lengua pali). Tôkyô: Sankibô Busshorin, 1959, pp. 1-27.

Japón, al budismo de Vietnam y al budismo transmitido directamente a Tíbet desde India. El budismo del norte es conocido también como budismo *Mahâyâna*, pues aunque algunas obras *Abhidharma* fueron traducidas en estos países, la mayoría de las traducciones fueron de textos *Mahâyâna*. Puesto que la lengua original de gran cantidad de las escrituras es el sánscrito (sánscrito-híbrido budista), este budismo norteño es conocido también como budismo sánscrito.

## LOS DOS Y TRES VEHÍCULOS

El término “vehículo” es una traducción del sánscrito *yâna* que se utiliza como metáfora para comparar el mensaje de cada una de las grandes corrientes del budismo con un navío que lleva a los adeptos a través del río del dolor y de las reencarnaciones hacia el resplandeciente puerto del *nirvâṇa*, indicando el medio por el cual la gente es conducida desde “esta orilla” de desilusión a la “otra orilla” de iluminación.

La clasificación básica incluye dos vehículos: *Hînayâna* y *Mahâyâna*, si bien existen otras variantes con tres vehículos. En una de ellas el *Hînayâna* es dividido en *Śrâvakayâna* (Vehículo de los Oyentes) y *Pratyekabuddhayâna* (Vehículo de los Budas Solitarios), mientras que el *Mahâyâna* es nombrado como *Bodhisattvayâna*, (Vehículo de los Bodhisattva). En otra ordenación, junto al *Hînayâna* y al *Mahâyâna* aparece también una subdivisión del *Mahâyâna*, el *Vajrayâna* (Vehículo Tántrico o Vehículo de Diamante).<sup>80</sup>

## Puntos de diferencia entre los “dos vehículos”

Cuando Śâkyamuni alcanzó la iluminación dudó algún tiempo antes de presentarse como “el despierto” (*Buddha*) y consagrarse de lleno a predicar su doctrina. Dos posibilidades se abrieron ante él: una, la de conservar su conocimiento para sí y absorberse en el *nirvâṇa*; la otra, la de permanecer en este mun-

---

<sup>80</sup>.- Sobre las enseñanzas del budismo *Vajrayâna* o budismo tántrico, ver adelante, p. 163, nota 142.



do y hacer partícipes de su sabiduría a todos los seres, movido por la “compasión” (*karuṇā*) hacia ellos.<sup>81</sup>

En el *Majjhima-nikāya* XXVI se pueden leer los siguientes versos que, según se dice, surgieron repentinamente en la mente de Buda:

*¿Predicaré lo que con tanto esfuerzo conseguí? Los hombres, hundidos en pecado y deseos, encontrarían difícil sondear esta doctrina, siempre a contracorriente, abstrusa, profunda, sutilísima, difícil de captar. Sus amados deseos los cegarán hasta el punto de no ver, sumidos en la niebla espesa de la ignorancia.*<sup>82</sup>

En el mismo *sûtra*, se citan a continuación estas reflexiones de Buda:

*(...) Mientras así ponderaba, mi corazón se sintió inclinado a permanecer tranquilo y a no predicar mi doctrina. Pero la mente de Brahma Sahampati llegó a advertir los pensamientos que llenaban mi mente y pensó: “El mundo está perdido, totalmente perdido mientras el que halló la verdad siga determinado a no predicar su doctrina”. Por tanto, con la misma rapidez con que un hombre robusto puede extender su brazo o recoger su brazo extendido, Brahma Sahampati desapareció del mundo de Brahma y apareció ante mí. Llegó ante mí con su hombro derecho desnudo, y con sus manos ungidas y extendidas hacia mí en gesto de veneración, dijo: “Sea grato al Señor, sea grato al Bienaventurado predicar su doctrina. Hay seres cuya visión sólo está un poco oscurecida, que perecen porque no escuchan la doctrina. ¡Estos la comprenderán!”.*<sup>83</sup>

Estas dos son las actitudes fundamentales que, según interpretan algunos especialistas de las doctrinas budistas, se corresponderían respectivamente con el budismo *Hînayâna* (Pequeño Vehículo) y el *Mahâyâna* (Gran Vehículo).

---

<sup>81</sup> .- El término *karuṇā*, que se traduce normalmente por “compasión”, no significa en absoluto enternecerse o apiadarse de alguien; más bien, sería sinónimo del concepto que en Occidente se traduce por amor. Es sabido que Buda concedía una importancia principal a este concepto desarrollado posteriormente en la vertiente *Mahâyâna*, pues afirma en una de sus sentencias: “Solamente la virtud da un buen karma y la mayor de todas las virtudes es la compasión (*karuṇā*)”.

<sup>82</sup> .- En Eliade, Mircea 1979, vol. 4, p. 497.

<sup>83</sup> .- En *ibíd.*, p. 497.

El *Mahâyâna* se distingue a sí mismo del budismo del *Canon pali* denominando a éste “pequeño” (*hîna*) “vehículo” (*yâna*) de liberación, mientras se otorga para sí el nombre de “gran” (*mahâ*) “vehículo” (*yâna*) de liberación. Mientras el budismo *Hînayâna* se extendió por el sur de India, subsistiendo actualmente en Sri Lanka, Myanmar, Camboya, Laos y Tailandia, el *Mahâyâna* prosperó en el norte de India, Tíbet, China, Vietnam, Mongolia, Corea y Japón. El *Mahâyâna*, literalmente el gran, o superior, vehículo, combina los dos objetivos de auto-perfección y la iluminación de los demás seres humanos. A diferencia de la visión *Hînayâna* que trata de obtener la iluminación para uno mismo liberándose del *samsâra*, para los seguidores del *Mahâyâna* tal consecución no merece la pena a menos que otros también sean guiados e iluminados.

Frente al ideal del *Hînayâna*, que exalta la condición del “héroe” o “asce-  
ta” (*arhat*), el budismo *Mahâyâna* propone el ideal del “ser iluminado” (*bodhi-  
sattva*).<sup>84</sup> Aunque perfectamente iluminado, el *bodhisattva* es un ser que pospo-  
ne su entrada en el *nirvâṇa* y permanece en la tierra para poder ayudar a otros  
seres a alcanzar la iluminación. Aquí aparece una novedosa concepción en la  
que se manifiesta que la iluminación, más que un ideal de auto-perfección, es un  
medio de ayudar a otros a obtener dicha perfección.<sup>85</sup> En realidad, según el bu-  
dismo *Mahâyâna*, todos los seres sintientes participan de la naturaleza de Buda y  
se encuentran capacitados para alcanzar esa iluminación, de modo que el ideal  
del *bodhisattva* se encuentra en relación con esta enseñanza básica del *Mahâyâ-  
na*. A causa de esta ayuda prestada a los demás seres en su camino de salvación,

---

<sup>84</sup> .- La doctrina *Mahâyâna* se desarrolló religiosa y filosóficamente en torno al ideal del *bodhisattva*, término que significa “bien fijado sobre (*sakta*) la iluminación”, o simplemente “ser (*sattva*) de iluminación”. Cf. Dumoulin, Heinrich 1994, p. 29-32.

<sup>85</sup> .- Los seguidores del *Mahâyâna* consideran esta perspectiva de carácter al-  
truista, la vía del *bodhisattva*, como el centro de las diferencias entre los dos vehículos.  
Cf. Mizuno, Kôgen 1996, p. 25. Ciertamente, con la utilización del término *Mahâyâna*  
se pretende incluir a todas aquellas escuelas de budismo cuya distribución geográfica  
abarca la parte norte de la India y se extiende hacia Asia Oriental, en las que el ideal  
principal es la condición de *bodhisattva* frente a la condición de *arhat* propia de las  
escuelas del sur.

los *bodhisattva* disfrutaban de un culto y son venerados en segundo lugar, sólo después del mismo Buda.<sup>86</sup>

Insatisfechos con lo que ellos consideraban un exclusivo enfoque en la perfección individual de los seguidores del *Hīnayāna*, que fundamentaban su doctrina en las Cuatro Nobles Verdades y en el Óctuple Sendero, los seguidores del *Mahāyāna* desarrollaron una nueva doctrina, las Seis Perfecciones, que sería el núcleo de la práctica del *bodhisattva*. Las Seis Perfecciones (donación, moralidad, clemencia, esfuerzo, meditación y sabiduría) no sólo encierran todas las prácticas del Óctuple Sendero, sino que añaden además dos prácticas altruistas que tienen que ver con una dimensión social: donación y clemencia.<sup>87</sup>

Con el paso del tiempo, la corriente de budismo *Mahāyāna*, más tolerante que la *Hīnayāna*, tuvo un superior número de seguidores debido a la gran variedad de “métodos” (*upāya*) que propone para alcanzar el *nirvāṇa* o “supremo despertar”: amidismo, budismo tibetano, tantrismo, sistema de Nāgārjuna, etc.

Suzuki Daisetz sondeó las características que establecen las diferencias de las enseñanzas del budismo *Mahāyāna* con respecto a los otros vehículos budistas:

Si se quisiera resumir el mahayanismo en una sólo palabra, podría decirse que su característica fundamental es el desarrollo teórico-especulativo. El budismo enseña, generalmente, tres formas de disciplina: moral, contemplativa e intelectual, la última de las cuales parece haber sido especialmente enfatizada por los mahayanistas, mientras que la disciplina moral se ha convertido en el rasgo principal del budismo del sur.[...] <sup>88</sup>

Seguidamente, Suzuki expone una puntualización en la que hace referencia directa a la corriente budista de Meditación:

---

<sup>86</sup> .- Como señala Mircea Eliade: “Todas las escuelas budistas reconocían la importancia del *bodhisattva*. Pero los mahayanistas proclamaron la superioridad del *bodhisattva* sobre el *arhat*, ya que el segundo no está completamente liberado del “yo” y de ello es prueba que busca el nirvana para sí sólo”. Eliade, Mircea 1979, vol. 2, p. 219.

<sup>87</sup> .- Puede verse una tabla de correspondencias en Mizuno, Kôgen 1996, p. 28.

<sup>88</sup> .- Suzuki, Daisetz T. 1986 p. 23.

Claro está que los seguidores del Mahâyâna no han olvidado los otros aspectos del budismo distintos al intelectual, pues la práctica de dhyâna conserva todavía su plena vigencia; efectivamente, hay una escuela en Japón y China que lleva precisamente este nombre, dhyâna, y que ejerce una notable influencia especialmente en los ambientes cultos, pero, no obstante, sigue siendo cierto que el budismo Mahâyâna es básicamente el desarrollo de una corriente del budismo –la intelectual, especulativa y filosófica–, mientras que el Hînayâna preserva sus ideales éticos.[...] <sup>89</sup>

Pese a todas las diferencias existentes, puede decirse que lo que constituye el objetivo esencial del budismo *Mahâyâna*, al igual que el del budismo *Hînayâna*, es la realización efectiva de la iluminación, y su “filosofía” tiene valor únicamente en la medida en que sirve al hombre para alcanzar ese objetivo práctico. La principal diferencia entre ambas corrientes consistiría en que mientras el budismo *Hînayâna* es un sistema individualista y abstracto que sostiene que la iluminación se produce tras un esfuerzo estrictamente personal e incommunicable, por su parte, el budismo *Mahâyâna* insiste en que esa iluminación ha de inspirarse en el “amor” (*karuṇā*) que se siente hacia los demás, los cuales, en último término, son uno mismo. <sup>90</sup>

Como ha sido expuesto anteriormente, existe también otra subdivisión *Mahâyâna* que nombra tres vehículos, dividiendo el budismo *Hînayâna* entre *Śrāvakayâna* (Vehículo de los Oyentes) y *Pratyekabuddhayâna* (Vehículo de los

---

<sup>89</sup> .- *Ibíd.*, p. 25. *Dhyâna*, *Jhâna*, *Ch'an* y *Zen*, utilizados indistintamente por Suzuki, son los términos sánscrito, pali, chino y japonés, respectivamente, para designar el mismo concepto. Suzuki se refiere aquí, pues, al budismo de Meditación. Sobre las denominaciones propuestas para diferenciar estas dos ramas del budismo (*Hînayâna*-*Mahâyâna*) cf. *ibíd.*, pp. 21-22.

<sup>90</sup> .- Con respecto a los puntos de diferencia entre estos dos vehículos budistas, cf. Mizuno, Kôgen 1996, pp. 26-33 y Dumoulin, Heinrich 1994, pp. 27-39. Es preciso percibir el hecho de que en el budismo *Mahâyâna* no se ha intentado construir un sistema filosófico, sino que en todo momento sus enseñanzas se dirigen hacia el logro de la experiencia definitiva de la iluminación. Así, hay que entender que la amplitud de la doctrina del *Mahâyâna* no está dirigida simplemente a satisfacer una necesidad intelectual, sino que lo que se trata de resolver son los problemas psicológicos prácticos que puedan surgir en el camino de la “liberación”.

Budas Solitarios). Cuando se realiza esta división, el *Śrāvakayāna* es consignado como el primer vehículo, el *Pratyekabuddhayāna* el segundo y el *Bodhisattvayāna* o *Buddhayāna* (el *Mahāyāna*) el tercero.<sup>91</sup> Otra clasificación que presenta también tres vehículos agrupa al *Hīnayāna* junto al *Mahāyāna* y al *Vajrayāna* (Vehículo de Diamante o Vehículo Tántrico), situando este último dentro del budismo *Mahāyāna*. Sea cual sea la clasificación realizada, puede afirmarse que no será hasta el final de un lento proceso que se prolongará hasta el siglo VII d. C., cuando dos *yāna* o “vehículos” principales acabarán por establecerse: *Hīnayāna*, el “Pequeño Vehículo”, y *Mahāyāna*, el “Gran Vehículo”.<sup>92</sup>

El budismo *Mahāyāna* tuvo una gran movilidad, lo que puede constatarse en su subdivisión en numerosas ramas y escuelas expandidas por todo Asia Oriental. Y aunque apenas existen datos históricos sobre los orígenes de esta gran corriente del budismo, esto no supone un problema a la hora de conocer la génesis de su rama Zen, por ser ésta una forma de budismo con mayor aportación doctrinal china que india. Hay que considerar que el Ch'an surgió en China a partir del siglo VI d. C., cuando el *Mahāyāna* ya había alcanzado su plena madurez.<sup>93</sup> El movimiento de Meditación, forjado en China, Vietnam, Corea y Japón, vive en el mundo espiritual del budismo *Mahāyāna* existiendo como una de sus corrientes. Y aunque fue enorme la significación que el budismo Zen adquirió posteriormente en Japón, esto no debería hacer olvidar el lugar que el budismo de Meditación ocupa dentro de la amplia historia del budismo *Mahāyāna*.

---

<sup>91</sup> .- Cf. Mizuno, Kôgen 1996, pp. 31-32 y Dumoulin, Heinrich 1994, p. 38.

<sup>92</sup> .- En la tabla cronológica que adjunta Edward Conze en su obra *El budismo: su esencia y su desarrollo*, en la primera entrada de la columna *Hīnayāna* se da la fecha de 246 a. C. Para el inicio del budismo *Mahāyāna* se da la fecha 80 a. C., la cual se corresponde con la redacción de los primeros *sûtra Mahāyāna*. Conze, Edward 1997, pp. 297ss. Ui Hakuju ofrece la siguiente cronología en su historia de la filosofía india: 1) budismo original, hasta 30 años después de la entrada de Buda en el *nirvâṇa*; 2) budismo primitivo, hasta el 270 a. C. (la consagración de Aśoka); 3) budismo sectario, desde el 270 hasta c. 100 a. C.; y 4) desde el 100 a. C. hasta el 100 d. C. *Hīnayāna* y *Mahāyāna* temprano. El periodo abarcado corresponde al primitivo desarrollo del budismo. Cf. Ui, Hakuju 1935, pp. 188 ss.

<sup>93</sup> .- Cf. Dumoulin, Heinrich 1994, p. 34.



### 3. Expansión del budismo.

## EL "SENDERO MEDIO" HACIA LA LIBERACIÓN

Buda Śâkyamuni era solamente un filósofo y el contenido religioso que presentaba era sumamente oscuro, ya que afirmaba que de los dioses no se puede decir nada y que ante ellos sólo cabe el silencio. Buda sólo preparó el camino para que quienes lo siguiesen se beneficiaran de sus enseñanzas por el ejemplo de su experiencia espiritual. Sin embargo, el budismo ha ido evolucionando lentamente con el tiempo y hoy se presenta como una religión o, más bien, como una “vía de liberación” que trata de ayudar al hombre a alcanzar en este mundo la felicidad. La doctrina budista no dice qué es ese estado último que puede ser alcanzado. Sólo indica que allí se han acabado definitivamente todos los deseos, y por eso es el lugar de la absoluta paz y felicidad.<sup>94</sup>

Según refiere Aśhvaghośa, antes de entrar definitivamente en el *nirvâṇa*, Buda expuso sus más decisivas consideraciones:

*Todo llega a su término, aunque dure un Eón entero. Por fin está a punto de llegarme la hora de partida.[...] Reconoced, pues, la verdadera naturaleza del mundo viviente y no estéis angustiados, pues no es posible evitar la separación. Reconoced que toda vida está sujeta a esta ley, y esforzaos desde hoy porque ya nunca tenga que ser así. Cuando la luz del conocimiento ha dispersado las tinieblas de la ignorancia, cuando se ha visto que toda existencia carece de sustancia, la paz se impone al llegar una vida a su término, como si una larga enfermedad se curase por fin. Todas las cosas, fijas o móviles, están destinadas a perecer finalmente. ¡Estad, pues, atentos y vigilantes! Me ha llegado el tiempo de entrar en el nirvana. Estas son mis últimas palabras.*<sup>95</sup>

Al elaborar las Cuatro Nobles Verdades Buda había revelado el llamado “camino intermedio” –pues sugiere la desaparición de todo tipo de excesos–, también conocido como “camino de ocho miembros”: 1- visión u opinión correc-

---

<sup>94</sup> .- Sobre la confusión surgida con respecto a este tema, ver arriba el apartado titulado *El camino hacia la liberación*, pp. 117-119.

<sup>95</sup> .- *Buddhacarita* XXVI, 83-86. Trad. al inglés por Conze, Edward. *Buddhist Scriptures*. New York: Penguin, 1959. Trad. al español en Eliade, Mircea 1979 vol. 4, p. 499.

ta (justa o adecuada), 2- palabra correcta, 3- actividad correcta, 4- modos de vida correctos, 5- esfuerzo correcto, 6- voluntad correcta, 7- atención correcta y 8- concentración (meditación) correcta. De este modo, como parte esencial del contenido de la experiencia de Buda, debe ser tenido en cuenta el “camino de la liberación”, que se relaciona en la sección del sermón de Benares con el llamado Camino de Ocho Miembros u Óctuple Sendero.

Las vías que conducen a la cesación del dolor están contenidas en las dos últimas verdades enumeradas en el Óctuple Sendero, en las cuales se afirma explícitamente que el *nirvâṇa* existe, pero que no es posible lograr tal estado sino mediante el recurso a determinadas técnicas de concentración y de meditación. Esto quiere decir que tampoco se puede conocer nada acerca de la naturaleza del *nirvâṇa* ni de las cualidades existenciales de quien posee el estado búdico, a no ser que se haya penetrado en el umbral de ese estado de frialdad e imperturbabilidad indefinibles. La última de las vías (concentración o meditación correcta) se refiere a la total concentración, significando específicamente los cuatro *dhyâna*, o estados de meditación conducentes a la iluminación.<sup>96</sup> Dumoulin afirma que existe una unidad fundamental entre el camino del Zen y este camino de salvación budista conocido como Óctuple Sendero, que ilumina a todos los seres vivos atrapados en la niebla de una existencia llena de sufrimiento y les ofrece la promesa de la liberación.<sup>97</sup>

También relacionada con el Óctuple Sendero se encuentra la Triple Práctica (*trîṇi-śikṣâṇi*) de la que hablan varios *sûtra*, que consiste en moralidad (*śîlâ-śikṣâ*) concentración (*samâdhi- śikṣâ*) y sabiduría (*prajñâ- śikṣâ*).<sup>98</sup> La secuencia

---

<sup>96</sup> .- Sobre las cuatro concentraciones o *dhyâna*, cf. Mizuno, Kôgen 1996, pp. 174-175.

<sup>97</sup> .- Dumoulin, Heinrich 1994, p. 7.

<sup>98</sup> .- Según señala Mircea Eliade: “Buda vuelve una y otra vez sobre las ocho reglas del ‘camino’, que explica de distintas maneras, pues se dirigía a auditorios diversos. Estas ocho reglas se clasifican a veces conforme a sus objetivos. Así, por ejemplo, un texto (*Majjhimanikâya* I, 301) define la enseñanza budista como: 1) conducta ética (*śîla*), 2) disciplina mental (*samâdhi*), 3) sabiduría (*prajñâ*). La conducta ética fundada



del Óctuple Sendero se corresponde con la secuencia de sabiduría, moralidad y concentración de la Triple Práctica.<sup>99</sup> Se trata, en cualquier caso, de ejercicios ascéticos de tipo yóguico que constituyen la esencia de la enseñanza de Buda y que fueron adoptados para la práctica del Zen.

Dentro de los términos generales del budismo que denotan “concentración”, *samâdhi* es el término más general. También existen *dhyâna*, *samâpatti*, *śamatha* (que aparece a menudo en conjunción con *vipaśyanâ*), *cittaikâgratâ*, *yoga*, *samâhita*, *samâpana* y *dr̥ṣṭadharma-sukhavihara*.<sup>100</sup>

*Ch'an* y *zen* son los términos chino y japonés derivados del sánscrito *dhyâna* y ambos definen genéricamente a un movimiento del budismo *Mahâyâna* que, en su búsqueda de la iluminación, utiliza ejercicios de concentración basados en el *yoga*. *Yoga* es una práctica de concentración utilizada por los *brahman* desde antes de los tiempos de Buda. En el budismo, *dhyâna* y *samâdhi* se refieren a esta práctica.<sup>101</sup> Para clarificar la diferencia entre los términos *dhyâna* y *ch'an* o *zen*, según son entendidos en el movimiento budista de Meditación, resulta interesante atender a las palabras de Mizuno Kôgen:

El *ch'an* chino y el *zen* japonés no son lo mismo que *dhyâna* indio; hay algo más que meditación o concentración como una división de la Triple Práctica o como una de las Seis Perfecciones. *Zen* es una combinación de todas las tres partes de la triple práctica y de las perfecciones. Esto es porque el *zen* no es

---

en el amor universal y en la compasión hacia todos los seres, consiste de hecho en la práctica de las tres reglas (números 2-4).[...] La disciplina mental (*samâdhi*) consiste en la práctica de las tres últimas reglas (números 6-8)”. Eliade, Mircea 1979, vol. 2, p. 102.

<sup>99</sup> .- Cf. Mizuno, Kôgen 1996, pp. 160-161. Sobre la Triple Práctica, cf. *ibíd.*, pp. 167-188. En la tabla de la p. 161 que compara el Octuple Sendero y la Triple Práctica, las dos últimas vías del Octuple sendero se relacionan con la categoría de la concentración en la Triple Práctica. En el caso de las Seis Perfecciones, una de ellas es la meditación, la cual coincide también con las dos últimas vías del Octuple Sendero.

<sup>100</sup> .- Para una explicación de estos términos, cf. Mizuno, Kôgen 1996, pp. 178-179.

<sup>101</sup> .- Como señala Mizuno Kôgen: “Incluso en el budismo primitivo el término *yoga* fue usado para significar *dhyâna*, y posteriormente las expresiones *yogâcâra* (práctica del *yoga*) y *yogâcârya* (adepto del *yoga*) fueron ampliamente usadas en el budismo”. *Ibid.*, p. 179.

simplemente un recurso para centrar y calmar la mente, sino también abarca la sabiduría [*prâjñā*] de la iluminación. La declaración de que el propósito del *zen* es ver la propia verdadera naturaleza y abrir e iluminar la mente indica que el *zen* está comprometido con buscar la sabiduría de la iluminación. El *zen* fue introducido a Occidente con el término japonés, más bien que con el sánscrito *dhyâna*, para subrayar la diferencia de connotación entre los dos.<sup>102</sup>

## MÉTODO YÓGUICO

Durante su formación, Siddhârta Gautama tuvo oportunidad de entrar en contacto con representantes de distintas “escuelas” filosóficas (*darśana*) que se encontraban vinculadas al brahmanismo (Vedânta, Shâmkhya y Yoga);<sup>103</sup> y, a pesar de que renunció a muchos de sus puntos de vista, otros fueron adoptados en sus formulaciones.<sup>104</sup>

Esencialmente, puede afirmarse que Buda se opuso tanto a las especulaciones cosmológicas y filosóficas de los *brahman* y de los *śramana* o “ascetas itinerantes”<sup>105</sup> como a los diversos métodos del Sâmkhya y del Yoga preclásicos.

---

<sup>102</sup> .- Mizuno, Kôgen 1996, p. 179. Sobre el uso del término *dhyâna* en el contexto del movimiento budista de Meditación, ver adelante pp. 464-471.

<sup>103</sup> .- Las seis escuelas ortodoxas que se desarrollarán en la filosofía hindú son Pûrva-mîmâmsa, Vedânta, Sâmkhya, Yoga, Nyâya y Vaiśeṣika. Cf. *ibid.*, p. 43.

<sup>104</sup> .- Como ha sido observado, Buda se alejó de ese descubrimiento de los *Upaniṣad* de la identidad *âtman-Brahman* con su teoría del *anâtman*. Originariamente, el *Vedânta* es la designación de los *Upaniṣad*, pero progresivamente este término pasó a designar un sistema en oposición al Shâmkhya y al Yoga clásicos. El Shâmkhya prolonga el pensamiento de los *Upaniṣad* e insiste en la función decisiva del conocimiento para obtener la liberación. El Shâmkhya es proclamado como la gnosis salvadora por antonomasia y, a la par que el Yoga, se trata de una disciplina eminentemente práctica. Mircea Eliade percibe dos diferencias esenciales entre el Shâmkhya y el Yoga: “Mientras que el Shâmkhya clásico es ateo, el Yoga es teísta[...]; mientras que según el Shâmkhya sólo hay un camino para obtener la liberación, el del conocimiento metafísico, el Yoga atribuye una importancia considerable a las técnicas de meditación”. Eliade, Mircea 1979, vol. 2, p. 63.

<sup>105</sup> .- Los *śramana* son, literalmente, “los que se esfuerzan” por comprender y dominar el mecanismo de las transmigraciones y su motor misterioso, el acto (*karma*). Como indica Mircea Eliade, “para ello utilizaban muchos y muy variados métodos, desde la áscesis extrema, el éxtasis parayóguico o el análisis empírico de la materia,

No obstante, es preciso señalar que, a pesar de haber rechazado los supuestos teóricos del Sâmkhya y del Yoga –rebatando principalmente la idea del “yo” (*puruṣa*)–, Buda se sirvió de estas formulaciones para realizar un análisis de las técnicas contemplativas de los yoguis y de los maestros del Sâmkhya, y terminó adoptando algunos de sus planteamientos esenciales.

Sobre el camino a seguir para lograr la realización del *nirvâṇa*, –concepto que ha sido interpretado desde muy diversos puntos de vista en el budismo– Mircea Eliade afirma:

Sea cual sea la ‘naturaleza’ del *nirvana*, lo cierto es que sólo se puede alcanzar siguiendo el método enseñado por Buda.

Es evidente la estructura yóguica de este método; en efecto, comprende una serie de meditaciones y concentraciones conocidas desde hacía ya siglos. Pero se trata de un Yoga desarrollado y reinterpretado por el genio religioso del Bienaventurado. El monje se prepara ante todo para reflexionar constantemente sobre su vida fisiológica, para tomar conciencia de todos los actos que hasta entonces realizaba automática e inconscientemente.<sup>106</sup>

Tras esta realización, el monje puede pasar ya con una cierta confianza a las técnicas propiamente dichas, que son clasificadas en tres categorías por la tradición budista: las “meditaciones” (*dhyâna*), los “recogimientos” (*samâpatti*) y las “concentraciones” (*samâdhi*).<sup>107</sup> Mediante la práctica y el dominio de estos

---

hasta la metafísica más abstrusa, las prácticas orgiásticas, un nihilismo extravagante o el materialismo vulgar”. *Ibid.*, p. 90.

<sup>106</sup> .- *Ibid.*, p. 107.

<sup>107</sup> .- Al finalizar las cuatro etapas de la “meditación” (*dhyâna*) se logra renunciar tanto a la alegría como al dolor y se alcanza un estado indiferenciado de pureza absoluta y de pensamiento despierto. Los cuatro “recogimientos” u “obtenciones” (*samâpatti*) se encargan de proseguir con el proceso de purificación del pensamiento. En lo que se refiere a las “concentraciones” (*samâdhi*) se trata de ejercicios yóguicos de duración más limitada que los anteriores y su objetivo fundamental consiste en lograr la supresión de las actividades racionales para obtener así la unificación de la conciencia, lo se consigue mediante la fijación del pensamiento en ciertos objetos e ideas. Se conocen diferentes clases de *samâdhi*, pretendiéndose obtener un objetivo preciso mediante la realización de cada una de ellas. Cf. *ibid.*, pp. 107-108. Sobre este concepto, ver también adelante, p. 486, nota 93.

ejercicios yóguicos, que esencialmente sirven de entrenamiento psicomental, el *bhikṣu* avanza por el camino de la liberación a través de una serie de cuatro etapas, atravesadas las cuales se hará merecedor del *nirvâṇa* ya desde el término de su vida. Pero no se ha de intentar explicación alguna acerca de los diversos ejercicios, pues como Mircea Eliade advierte a este respecto:

Sería ingenuo creer que es posible ‘entender’ estos ejercicios yóguicos, ni siquiera multiplicando las citas de los textos originales y elaborando el correspondiente comentario. Únicamente la práctica, bajo la dirección de un maestro, es capaz de revelar su estructura y su función. Ello era cierto en la época de los *Upaniṣad* y lo es también en nuestros días”.<sup>108</sup>

Lo que sí se puede afirmar es que, ante todo, estos ejercicios yóguicos están guiados por la “sabiduría” (*prajñâ*) y que, tras hacerse “inteligibles”, las experiencias yóguicas terminan transmutando la conciencia normal. Se ha de añadir que, según Buda Śâkyamuni, todas sus verdades reveladas debían ser “realizadas” al estilo yóguico, es decir, siendo “meditadas” y “experimentadas”.<sup>109</sup>

La mezcla del yoga con el budismo –proceso que continua a través de los siglos desde su inicio en el suelo indio– es un fenómeno que merece una especial atención, puesto que pueden encontrarse raíces yóguicas en el movimiento budista de Meditación, siendo evidente la influencia del yoga ya en la primitiva noción budista del *nirvâṇa*.

---

<sup>108</sup> .- *Ibid.*, p. 109.

<sup>109</sup> .- Como afirma Dumoulin: “El yoga está basado en la convicción de una unidad fundamental entre los seres humanos y el cosmos conforme a lo cual la persona individual es un microcosmos, un todo físico-espiritual enlazado con el universo y sus poderes. La interacción entre cuerpo y espíritu condiciona las complicadas técnicas del yoga y es evidente en las prácticas básicas de posturas corporales (*âsana*), respiración rítmica (*prâṇâyâma*) y concentración (*dhâraṇâ*)”. Dumoulin, Heinrich 1994, p. 14.

Según sugiere Mircea Eliade: “La aportación más genial de Buda consistió probablemente en la articulación de un método de meditación en que logró integrar las prácticas ascéticas y las técnicas yóguicas en unos procesos específicos de conocimiento profundo. Así lo confirma el hecho de que Buda atribuyera igual valor a la âscesis-meditación de tipo yóguico que al conocimiento profundo de la doctrina”. Eliade, Mircea 1979, vol. 2, p. 110.

El “sendero medio” que conduce hacia el *nirvâṇa*, al igual que en el Yoga clásico el que conduce hacia el *samâdhi*, sólo puede ser alcanzado a través de la meditación. Este “sendero medio” conlleva también a la obtención de “poderes milagrosos” (*iddhi*),<sup>110</sup> lo cual plantea numerosos problemas y entraña además el riesgo de crear confusiones entre los profanos. Pero si se lograra considerar lo que puede suponer la transmutación de la conciencia profana, es decir, el paso de la dimensión secundaria a la dimensión primaria de la realidad logrado por el *bikṣu*, así como los “elevados poderes espirituales” derivados de las experiencias yóguicas y parapsicológicas que es capaz de llevar a cabo, tal vez se pudiera comprender la perplejidad inicial y la falta de coherencia en lo referente a la definición de la “naturaleza” del *nirvâṇa* y la “situación” del “liberado”.<sup>111</sup>

La influencia del yoga penetró en todo el budismo, y los elementos yóguicos tuvieron gran presencia en el posterior budismo *Mahâyâna*.<sup>112</sup> De tal modo, el hecho cierto de que el Zen pertenezca al budismo significa que se encuentra

---

<sup>110</sup> .- Los “poderes milagrosos” (*iddhi* o *iddhividhâ-ñâṇa*), que pueden ser adquiridos con la meditación, incluyen estados extraordinarios de conciencia y habilidades físicas tales como la levitación, clarividencia, etc. Ver arriba, p. 112, nota 40. Sobre la relación de los *iddhi* con la meditación, cf. Eliade, Mircea 1973, pp. 177ss.

<sup>111</sup> .- “Liberado en vida” (*jīvanmukta*) es la definición yóguica para alguien que ha alcanzado control de sí mismo y del cosmos en esta tierra. Mircea Eliade señala que, con razón, Buda dejó abierta esta cuestión: “En efecto, sólo quienes se han adentrado en el camino, que han realizado al menos algunas experiencias yóguicas y las han iluminado oportunamente con la *prajñā* se dan cuenta de que, con la transmutación de la conciencia, quedan abolidas las construcciones verbales y las estructuras del pensamiento. Se desemboca entonces en un plano paradójico, y aparentemente contradictorio, en el que el ser coincide con el no ser; se puede afirmar, en consecuencia, a la vez que el ‘yo’ existe o que no existe, que la liberación supone a la vez extinción y tiempo de beatitud. En cierto sentido, y a pesar de las diferencias entre el *Sāmkhya-Yoga* y el budismo, podemos comparar al ser que ha penetrado en el nirvana con el *jīvanmukta*, el ‘liberado en vida’”. Eliade, Mircea 1979, vol. 2, p. 112.

<sup>112</sup> .- Sobre las características esenciales del yoga, cf. Dumoulin, Heinrich 1994, pp. 13-19. Sobre las raíces del Zen en el yoga, cf., *ibíd.*, pp. 21-22. Muchos especialistas modernos sitúan la principal fuente textual del yoga en el *Yoga Sûtra*, obra fechada en el siglo II. d. C. donde se recoge el tratamiento clásico del yoga de Patañjali. Mircea Eliade reconoce “las prácticas ascéticas y las fórmulas contemplativas que Patañjali reunió y clasificó” como algo que “India había conocido desde tiempo inmemorial”. Cf. Eliade, Mircea 1973, p. 7.

relacionado con el yoga. Estrictamente hablando, los orígenes de la escuela Zen en el *Mahâyâna* son suficientes para probar su conexión con el yoga. Pero no sólo hay que tener en cuenta estos argumentos abstractos, sino que principalmente se debe atender a un estudio de sus respectivos desarrollos que permita sondear esta especial relación.

De momento, es preciso decir que la conciencia de una unidad cósmica, la totalidad corporeo-espiritual del ser humano, la primacía de la meditación y la experiencia de la liberación, representan características fundamentales del *yoga* que pueden ser encontradas todas ellas en el budismo Zen, si bien aquí adoptan una forma particular.

Como los yoguis, el practicante *zen* se sienta en “posición de loto”. Al igual que en el *yoga*, también se trata de regular la respiración y enfocar su concentración en un punto –aunque no en el mismo modo en todas las escuelas del Zen–. En cuanto a sus objetivos, la experiencia de la liberación es lo que se encuentra en juego. Pero hay que entender que, a pesar de las grandes similitudes, el yoga y el Zen difieren en muchos puntos importantes, lo que es especialmente evidente en algunas de sus metas y en los métodos propuestos para alcanzarlas.

En las exposiciones dirigidas a los occidentales, Suzuki Daisetz trató de expresar el carácter singular del Zen y puso un gran énfasis en dissociar el Zen del yoga, sin duda al percibir que en Occidente se situaba al Zen al mismo nivel con respecto al yoga o como si fuera un tipo de yoga. Sin embargo, a pesar de las grandes diferencias existentes, no puede negarse cualquier tipo de relación entre estas dos grandes tradiciones de Asia Oriental.<sup>113</sup>

## ESCUELA MÂDHYAMIKA

Al final de los desarrollos del *Mahâyâna* se asentaron dos grandes sistemas filosóficos que ejercieron un gran influjo en el budismo a nivel global: la

---

<sup>113</sup> .- Cf. Dumoulin, Heinrich 1994, p. 21.

escuela del Camino Intermedio (*Mâdhyamika*) y la Doctrina de la Conciencia (*Vijñānavāda*), llamada también la Ruta del Yoga (*Yogâcâra*). Estos dos sistemas estrechamente relacionados con las escrituras *Mahâyâna* entraron en relación durante el curso de su historia con las escuelas institucionalizadas, entre ellas las de la corriente de Meditación, pudiendo decirse que fueron estos sistemas los que proporcionaron el principal soporte teórico de la corriente Ch'an.<sup>114</sup>

Los *mâdhyamika* o seguidores de la escuela del Camino Intermedio, también conocida como escuela del Vacío, hicieron su aparición en el sur de India en torno al siglo III d. C. Su fundador, Nâgârjuna, fue un *brahman* de la India del sur convertido a la doctrina de Buda que vivió probablemente en la segunda mitad del siglo II d. C.<sup>115</sup>

Nâgârjuna organizó un sistema que supuso la formación de la primera escuela filosófica de budismo *Mahâyâna* de la que se tiene noticia: la “Vía Media”, que, como indica su nombre, traza un “camino medio” entre ser y no ser, entre realismo y nihilismo. Nâgârjuna desarrolló una doctrina surgida de la misma base del agnosticismo búdico, exponiendo una filosofía de la negación total inspirándose en el texto *Mahâyâna* del siglo II d. C. conocido como *Prajñâpâramitâ-hṛdaya-sûtra Sûtra del corazón de la sabiduría o Sûtra corazón*). Las ideas aquí contenidas, de base aparentemente nihilista, le proporcionaron el punto de partida de su Doctrina del Vacío.

El nombre de *Śūnyavada*, con el que se conoce al conjunto de esta doctrina deriva del término sánscrito *śūnya* (vacío) o *śūnyatâ* (vacuidad). Sin embargo, a diferencia de la valoración occidental del término como falto de contenido, vano, imperfecto, sin fruto, malogrado, hueco, presuntuoso, fatuo, etc., Nâgârju-

---

<sup>114</sup> .- El budismo de Meditación se sirvió de algunos preceptos básicos elaborados por la escuela de Nâgârjuna, y desarrolló además conceptos tales como “vacío” (*śūnya*), “vacuidad” (*śūnyatâ*), etc., propios de esta escuela. Como es señalado por Dumoulin, los maestros Zen en muchas ocasiones suelen remitirse a Nâgârjuna y su sistema de pensamiento. Cf. Dumoulin, Heinrich 1994, p. 34.

<sup>115</sup> .- Cf. *ibid.*, p. 34.

na no lo empleaba queriendo expresar tales significados. La palabra *śūnya* era utilizada por él para designar la naturaleza de la realidad, la cual suele contrastar con los conceptos que de la realidad puede formarse la mente del hombre. Entre las concepciones que la mente humana puede formarse, se incluyen no sólo las ideas metafísicas, sino también ideales, creencias, religiones, esperanzas, anhelos y ambiciones de todo tipo, es decir, todo lo que el hombre cree necesitar para su seguridad física y espiritual.<sup>116</sup>

La doctrina de Nâgârjuna trata de suprimir definitivamente las creencias que todas las personas adoptan consciente o inconscientemente, descubriendo las inconsistentes premisas en que se basa el pensamiento y los actos consiguientes. Para ello somete a las ideas a un “tratamiento de choque” para que queden vaciadas de este modo las más recónditas profundidades de la mente y se produzca así un absoluto silencio, que será el fundamento para que la mente pueda empezar a actuar sin ideas preconcebidas.

Nâgârjuna procedió a una crítica más radical que la del mismo Buda sobre los “factores de la existencia” (*dharma*), cuyos componentes pasajeros constituyen, según Buda, la trama del acontecer personal. Para Nâgârjuna, no cabe considerar los *dharma* como realidades últimas puesto que sólo existen en relación con los otros, y todo lo que así se encuentra en dependencia no tiene verdadero ser. Por lo tanto, es preciso explorar la realidad más allá de los “factores de la existencia”; y, más allá, sólo existe el “vacío”. Alcanzada esta realidad, todo lo demás se desvanece como un sueño insustancial y transitorio.

A través de este ejercicio con el que se logra la perfecta vacuidad de la mente, se puede acceder directamente a la realidad última. Pero, como dicen los maestros del Zen siguiendo los preceptos de Nâgârjuna, la realidad última no se

---

<sup>116</sup> .- Literalmente, “vacío”, la palabra *śūnya* es utilizada para describir la naturaleza esencial de todas las cosas. Como observa Wood: “Cuando los zenistas dicen que la verdadera naturaleza del hombre o la verdadera naturaleza de uno mismo es *śūnyatā*, están enunciando una idea similar. Cf. Wood, Ernest 1973, pp. 123-124.



deja conocer mediante el conocimiento racional, sino sólo por medio de una intuición mística o, lo que es lo mismo, gracias a una contemplación espiritual.

La escuela filosófica del “Camino del Medio” se desarrolló sobre la base de los *Prajñâ-pâramitâ*.<sup>117</sup> De acuerdo con ello, los tratados filosóficos de esta escuela precisan ser leídos con el trasfondo de estos *sûtra*, los cuales intentan ser aquí aclarados.<sup>118</sup>

La doctrina del budismo *Mahâyâna* afirma que todo hombre posee originalmente la naturaleza búdica y que, por tanto, tratar de convertirse en Buda es contradecir el hecho de que uno ya lo es. Además, con el paradigma de la figura del *bodhisattva* se muestra que todo intento de aferrarse, aún al *nirvâṇa*, resulta inútil, pues no hay nada a que aferrarse. Así dice también la “Doctrina del Vacío” de Nâgârjuna, que es conocida como *Mâdhyamika* o “Camino Intermedio” porque refuta todas las proposiciones metafísicas, mostrando su relatividad.<sup>119</sup> En su comprensión final del budismo, esta actitud será también la adoptada en el budismo de Meditación.

---

<sup>117</sup> .- La obra de Nâgârjuna está estrechamente relacionada con la literatura del género *Prajñâ-pâramitâ*, o “Sabiduría para cruzar la otra orilla”. Sobre Nâgârjuna, en español, véase *Fundamentos de la mística tibetana*. Madrid: Eyra, 1980. También pueden consultarse en inglés: Nâgârjuna, et al. *Buddhist Advice for Living & Liberation: Nagarjuna's Precious Garland*. New York: Snow Lion, 1998; Garfield, Jay L., trad. *The fundamental Wisdom of the Middle Way: Nagarjuna's Mulamadhyamakakarika*. Oxford: Oxford University Press, 1995; McCagney et al. *Nagarjuna and the Philosophy of Openness*. New York: Rowman & Littlefield, 1997.

<sup>118</sup> .- Los tratados filosóficos de la escuela *Mâdhyamika* presentan problemas en lo que se refiere a su autoría. Especialmente es discutida la atribución a Nâgârjuna del *Gran tratado de la perfección de la sabiduría (Mahâ-prajñâpâramitâ-sâstra)*. Cf. Dumoulin, Heinrich 1994, p. 56, nota 13.

<sup>119</sup> .- Como apunta Alan W. Watts, “Stcherbatsky sin duda tiene razón al pensar que la *Sûnyavada* es una doctrina de la relatividad. Porque el método de Nâgârjuna consiste simplemente en mostrar que todas las cosas carecen de ‘naturaleza propia’ (*svabhava*) o realidad independiente, puesto que sólo existen en relación a otras cosas. Nada en el universo puede existir por sí mismo —ninguna cosa, ningún hecho, ningún ser, ningún suceso— y por esta razón es absurdo separar algo como ideal a alcanzar, pues lo apartado existe sólo en relación a su opuesto, ya que lo que es se define por lo que no es: el placer se define por el dolor, la vida por la muerte y el movimiento por el reposo”. Watts, Alan W. 1984, p.87.

## CONCEPCIÓN ZEN DE LA DOCTRINA DE BUDA

Las enseñanzas de Buda Śâkyamuni se convirtieron en la base de una religión cuya doctrina fue interpretada de diversas maneras por los diferentes movimientos y escuelas. Dada la multiplicidad de formas que adquirió esta religión, los lazos que unen la tradición deben encontrarse en los elementos comunes a todas las ramas. La figura de Buda constituye el más importante de tales lazos, lo que debe ser tenido especialmente en consideración a la hora de evaluar el budismo Zen.<sup>120</sup>

Tras los numerosos desarrollos doctrinales que se propagaron varios siglos después de la muerte de Buda Śâkyamuni, en China se formó hacia el siglo VI d. C. el movimiento de Meditación (Ch'an), cuyos maestros descubrieron en las otras corrientes del budismo muchos elementos que se apartaban del genuino espíritu reflejado en la vida de Buda. Para los budistas del movimiento de Meditación, la figura de Buda Śâkyamuni y su experiencia de la iluminación es lo que permanece en el centro de su sistema. Pero aunque la experiencia de la iluminación de Śâkyamuni llegó a ocupar una posición preferente en el budismo Zen, para comprender las profundas raíces de este movimiento en el budismo indio hay que considerar también que fue su integración dentro del sistema *Mahâyâna* lo que permitió que ciertos elementos esenciales de la visión de Śâkyamuni llegaran a formar parte de la tradición *zen*.

Según la tradición del movimiento de Meditación, “Buda nunca dijo una palabra”. Los budistas pertenecientes a este movimiento —de quienes se asegura que su preocupación fundamental consiste en recoger la esencia de la doctrina de Buda liberándola de todo tipo de adiciones—, sostienen que el contenido real de

---

<sup>120</sup> .- Como advierte Dumoulin: “Localizar la figura de Śâkyamuni al inicio de la historia del Zen a pesar de la ausencia de cualquier evidencia histórica, requiere que tratemos la pretensión como una parte del auto-entendimiento del Zen. Una presentación histórica, de alguna manera crítica, debería tener en cuenta el auto-entendimiento del movimiento en cuestión, desde el momento en que tal auto-entendimiento se encuentra enraizado en la esencia de ese movimiento”. Dumoulin, Heinrich 1994, p. 3.

la experiencia de Buda nunca pudo ser expresado con palabras, pues las palabras son la estructura misma de *mâyâ* (ilusión), a través de las cuales se escapa la verdadera experiencia.<sup>121</sup> La doctrina verbal, consecuentemente, es secundaria con respecto a la transmisión “sin palabras” de la experiencia misma.

En la propia tradición del budismo de Meditación se refiere que Buda transmitió la esencia de su doctrina a su principal discípulo: Kâśyapa (vol. II, fig. 129, 130). En una de las leyendas se cuenta que, habiendo reunido Buda una congregación de sus discípulos en el Monte Gridhrakûta (jp., Ryô-zen) o “cumbre de los buitres”, se acercó allí el rey Mahâbrahman (jp., Dai-bon), quien ofreció a Buda una flor dorada y le pidió que predicase la Ley. Buda tomó la flor y la sostuvo en sus manos permaneciendo en silencio. Nadie captó el sentido de este gesto excepto el venerable Kâśyapa, quien sonrió apaciblemente al maestro, como si comprendiera totalmente el significado de tal enseñanza. Entonces, Buda le dijo: “Yo poseo la razón maravillosa del *nirvâṇa*, el ojo de la verdadera doctrina, el cual yo te transmito en este momento”.<sup>122</sup> Esta doctrina ha llegado a ser conocida como la “doctrina del pensamiento (o corazón) transmitida a través del pensamiento” (en japonés, *ishin denshin*).<sup>123</sup>

---

<sup>121</sup> .- De acuerdo con Dumoulin: “Cada experiencia de iluminación es inefable, más allá del alcance de palabras y conceptos. Este hecho fundamental se aplica también a la “Gran Experiencia del Buda”. *Ibid.*, p. 6.

<sup>122</sup> .- Cf. “*Sûtra* del gran rey *brahman* interrogando a Buda para dispersar una duda” (jp., “Dai-bon-tennô-mon-butsu-ketsu-gi-kyô”). En Bunjyu Nanjio, M. A. Oxon, trad. 1979, pp. 114-115. La historia del Buda Śâkyamuni sosteniendo una flor se encuentra recogida solamente en obras de origen chino, sin que ningún trazo de su existencia pueda verse reflejado en algún texto sánscrito indio. Es por ello que algunos estudiosos modernos han expresado sus dudas acerca de la veracidad de esta tradición, sugiriendo que la relación de patriarcas indios, que se inicia en directa sucesión apostólica con el noble Kaśyapa, sería una invención de unos tiempos en los que se hizo necesaria una autoridad histórica que permitiera a la escuela Zen apoyar su pretensión de ser una tradición de la “experiencia” de Buda, más allá de los *sûtra*. No obstante, hay que reconocer que este modo de enseñanza sin palabras resulta ser un aspecto muy importante del Zen.

<sup>123</sup> .- La importancia de esta doctrina se manifiesta en esta tradición en el gran respeto que se concede a los “monjes maestros” los cuales llegan a ser equiparados con el mismo Buda.

Después de tal suceso, Kâśyapa fue conocido como “Gran Kâśyapa” (Mahâkâśyapa), pasando a ser el heredero de una doctrina transmitida por Buda que se encuentra “más allá de las palabras” y que será mantenida a través de los tiempos mediante una sucesión de patriarcas.<sup>124</sup>

Buda dejó claro que cada uno de los seres debe encontrar la verdad por sí mismo y que es imposible transmitirla de persona a persona, pues si fuera así él mismo lo hubiera hecho con todos los seres con los que se había encontrado. Así, resulta evidente que la palabra “transmisión” en términos del Zen ha de ser comprendida de un modo específico.<sup>125</sup>

Entre la abundante literatura Ch'an del periodo Sung (960-1279) existen cinco crónicas que exponen el significado de la experiencia de la iluminación de Śâkyamuni, las llamadas *Cinco crónicas de la luz* (jp., *Gôtoroku*; ch., *Wu-teng lu*).<sup>126</sup> Estas narraciones muestran la sucesión de los patriarcas indios y chinos desde Buda Śâkyamuni hasta sus propios tiempos, y aunque no pueden ser de gran ayuda como fuente histórica del budismo Ch'an, sirven para poder clarificar

---

<sup>124</sup> .- Según la tradición Zen, Buda transmitió la esencia de la doctrina a Mahâkâśyapa, que sería el segundo de una serie de patriarcas indios de la escuela de la “doctrina del Corazón de Buda” (*Buddharidaya*) en una lista probablemente apócrifa que se inicia con Siddhârta Gautama y tiene su punto culminante con la figura de Bodhidharma. Según las crónicas del Zen, Bodhidharma llevó el budismo de Meditación de India a China en el siglo VI d. C., siendo considerado como el vigésimo octavo patriarca indio y el primer patriarca chino de esta corriente. Según la tradición, Hui-nêng (638-713), el sexto patriarca chino, no tuvo ningún sucesor, aunque este tipo de enseñanza “al margen de la palabra” ha continuado en varias escuelas de Meditación y en diferentes países, manteniéndose hasta la actualidad, principalmente en Japón.

<sup>125</sup> .- Según palabras de Diana y Richard St. Ruth: “Nada es realmente transmitido de una persona a otra ni tiene lugar herencia alguna. En el contexto del Zen ‘transmisión’ significa algo así como ‘ser uno’ o ‘compartir la verdad’ con otra persona. Esto significa que la experiencia del maestro y la del alumno son idénticas, que estas dos personas están completamente de acuerdo de un modo espiritual.[...] Es reconocido en el Zen que el Buda realmente no pasó ninguna cosa a Kashyapa. Buda, al sostener la flor, estaba expresando y era también, en sí mismo, una expresión de la realidad. La transmisión de maestro a discípulo es posible de este modo y es verificada en esta unicidad”. Diana y Richard St. Ruth 1998, p. 18.

<sup>126</sup> .- Sobre las cinco crónicas, cf. Dumoulin, Heinrich 1994, pp. 7-10, 12, nota 5 y Tôyô Eichô 1966, pp. 348-52, 412-413. Ver también más adelante, pp. 328-333.

el auto-entendimiento del budismo Zen y revelan la gran importancia que tiene para este tipo de budismo que la tradición de la “transmisión” de la iluminación sea mantenida. La “luz” o “lámpara” que es transmitida es la experiencia de la “iluminación” o la “mente de Buda”.

Originado cuando habían transcurrido unos mil años desde la muerte de Buda, el Zen también heredó narraciones de su vida llenas de leyendas extravagantes, siendo los elementos yóguicos particularmente recurrentes, especialmente en aquellos aspectos de la historia que tienen que ver con la meditación y con los poderes milagrosos.<sup>127</sup>

Durante el florecimiento del Ch'an –o “Zen chino” – la figura de Buda Śâkyamuni se vio envuelta en numerosas paradojas, como se puede comprobar en muchos *kôan* y en las colecciones de dichos de los maestros chinos. En uno de los casos de la colección de *kôan* titulada *Mumonkan* puede leerse:

*Un monje preguntó a Chao-chou [jp., Jôshû], “¿Cuál es el significado de la llegada de Bodhidharma a China?”. Jôshû dijo, “El roble en el jardín”.*<sup>128</sup>

Tras lo que el compilador, Wu-men, comenta:

*Si tú entiendes verdaderamente la respuesta de Jôshû, no hay Śâkyamuni antes que tú, ni Maitreya en el porvenir.*<sup>129</sup>

En el *Rinzairoku* aparece el famoso dicho:

*Si encuentras al Buda, “mátalo”.*<sup>130</sup>

A pesar de lo paradójicas e irreverentes que puedan parecer, todas estas declaraciones muestran relación con el trasfondo metafísico del budismo Zen, es

---

<sup>127</sup> .- Cf. Dumoulin, Heinrich 1994, p. 10.

<sup>128</sup> .- *Mumonkan*, caso 37. En Sekida, Katsuki 1996, p. 110.

<sup>129</sup> .- *Ibid.*, p. 110. En los casos 37, 42, 42, 45 de la colección de *kôan Mumonkan* se expresan ideas relacionadas con la idea de trascender a Śâkyamuni.

<sup>130</sup> .- En *Rinzai eshô goroku* (ch., *Lin-chi hui-cha yü lu*) T. 1958, vol. 47. Cf. Tôyô, Eichô 1966, pp 346-47.

decir, con la necesidad de superar toda dualidad. En el caso del dicho del *Rinzairoku*, se quiere decir que si cualquier imagen o representación de Buda se interpone en el lugar del mismo Buda, tal Buda debe ser asesinado.<sup>131</sup>

Según el *Lañkavatâra-sûtra*, uno de los textos fundamentales para la tradición del Zen, Buda nunca predicó la verdad, pues cada uno debe encontrarla en sí mismo. Pero, a pesar de los límites de la palabra, Buda consiguió transmitir la esencia de la “liberación”, dejando a un lado lo superfluo. Sus enseñanzas, destinadas a la consumación de una transformación integral de la existencia, tratan de transmitir a los hombres lo descubierto, incitándoles a descubrirlo también por ellos mismos. Para ello Buda pedía el esfuerzo personal y recomendaba verificar por uno mismo la sabiduría contenida en la experiencia de la iluminación.

#### **SÛTRA DEL BUDISMO MAHÂYÂNA**

Los grandes *sûtra* forman el núcleo de la corriente *Mahâyâna* del budismo. La colección de *sûtra Mahâyâna*, que se acompaña de los comentarios o *śâstra*, consiste en un imponente volumen de literatura compuesta de *sûtra* individuales y grupos de *sûtra*. Aunque existe una gran diferencia de contenido entre los diferentes *sûtra*, los temas concurren y se superponen en numerosos puntos. Asimismo, es muy importante considerar que los *sûtra Mahâyâna* fueron adquiriendo variaciones en los diferentes pueblos en los que iban siendo conocidas estas escrituras, sobre todo debido al problema de las traducciones.<sup>132</sup> De

---

<sup>131</sup> .- De este modo, a pesar de las aparentes contradicciones que pueden encontrarse en la literatura *zen*, resulta preciso apuntar la importancia concedida por los budistas Zen a la figura de Buda Śâkyamuni. En palabras de Dumoulin: “Aunque él era humano y nada más, Buda perdura para sus seguidores como una figura suprema. Incluso estudiantes del Zen que han obtenido un elevado grado de iluminación continúan reverando a Śâkyamuni profundamente en la creencia de que su iluminación sobrepasó con mucho la experiencia de todos los demás. El Buda es digno de respeto, puro y simple. Esta actitud, común al budismo en su conjunto, ha ejercido y determinado una profunda influencia asimismo en el budismo Zen”. Dumoulin, Heinrich 1994, pp. 4-5.

<sup>132</sup> .- Casi todos los *sûtra* y los *śâstra* del budismo *Mahâyâna* fueron escritos en sánscrito, lo que significa que tienen su origen en el budismo indio. Sin embargo, poste-

este modo, hay que observar que los *sûtra* del budismo *Mahâyâna* no son exactamente iguales en India y en China, existiendo distintas interpretaciones en los diversos territorios en que se asentaron estas enseñanzas.

Estos *sûtra* fueron ampliamente diseminados por diversos territorios y utilizados por numerosas comunidades, sucediendo que un mismo *sûtra* o grupo de *sûtra* pudo dar origen a diferentes movimientos religiosos. Los *sûtra* del grupo *Prajñâpârâmitâ* son comunes no sólo para todas las escuelas del budismo de Meditación, sino también para todo el budismo *Mahâyâna*.

Los *sûtra* más importantes son los pertenecientes al grupo *Prajñâpârâmitâ*.<sup>133</sup> En esta colección de escrituras budistas el énfasis principal es puesto en

---

riormente fueron traducidos al chino y al tibetano, adquiriendo desde entonces mucha mayor influencia en Asia Oriental que en su tierra india originaria.

<sup>133</sup> .- Los *Prajñâpârâmitâ-sûtra* son un grupo de unos cuarenta *sûtra*, reunidos bajo este nombre debido a que todos ellos se relacionan con la realización de *prajñâ*. Estas escrituras ensalzan la verdad del Buda reivindicando el silencio como la más elevada y válida expresión. La Sabiduría, que todo lo conoce y todo lo penetra, que es profunda, inconcebible e inefable, trasciende todos los conceptos y palabras. Más aún, la sabiduría contempla a través de la “vacuidad” (en sánscrito, *śûnyatâ*, adj. *śûnya*; en japonés, *kû*) de todas las cosas (*dharma*). Todo lo existente es siempre “vacío” (*śûnya*), término que contiene un significado muy amplio y que aparece a lo largo de todos los *sûtra*. Cf. Dumoulin, Heinrich 1994, p. 42.

*Prajñâ* puede traducirse como “conciencia” o “sabiduría suprema o trascendente”, pero esta interpretación no contiene todos los matices del término. Para el budismo de Meditación *prajñâ* es sinónimo de “naturaleza de Buda”. *Prajñâ* es la unidad absoluta y es igual para todos, ignorantes y sabios, negros, rojos, amarillos y blancos. *Pârâmita* es un término sánscrito que viene a significar “la orilla opuesta” (lo que es trascendental o liberador). En China es traducido como *wu-nien* (no atado), que es un estado situado más allá de la existencia y de la no-existencia, semejante al agua que fluye. Por otra parte, el “atarse” a los objetos, a las personas o a nuestras sensaciones, sería el estado llamado metafóricamente “esta orilla”.

Esta “sabiduría trascendental” presenta tres aspectos: 1) la verdadera realidad que constituye la base de la sabiduría trascendental; 2) la sabiduría trascendental de la realización de la realidad; y 3) la exposición en palabras de la sabiduría trascendental (en sánscrito, *sûtra*; en japonés, *kyô*). Cf. Inagaki, Hisao, ed. 1989, p. 265.

*Prajñâ* es una noción central en el budismo *Mahâyâna* y se refiere a una sabiduría inmediatamente experimentada y que no puede ser comunicada por conceptos o términos intelectuales. La realización de *prajñâ* es a menudo equiparada con la obtención de la iluminación y es una de las marcas esenciales de la budeidad. Cf. Fischer-

demostrar la doctrina del vacío de la “naturaleza inherente” (*svabhâva*). Libres de toda naturaleza inherente, y careciendo de forma y cualidad, las cosas son “tal como son”, es decir, “vacías”. De aquí se sigue que la “vacuidad” (*śûnyatâ*) es lo mismo que la “talidad” (*tathahâ*), y a causa de que todas las cosas son vacías, son también “iguales” o “idénticas” (*samatâ*). Cualquier cosa que pueda ser nombrada por palabras es vacía e igual. La identidad de “vacuidad”, “talidad” e “igualdad” abarca el entero “reino del *Dharma*” o “reino de la doctrina” (*Dharma-dhâtu*) y, al igual que “el reino del *Dharma*”, la Perfecta Sabiduría es concebida como insondable e indestructible.<sup>134</sup>

A pesar de la importancia concedida en la tradición del budismo de Meditación a la “transmisión sin palabras”, resulta evidente que sus maestros no desdénaron por ello el uso de algunos *sûtra*, sirviéndose principalmente de aquellos que pretendían aclarar el profundo significado de determinados conceptos básicos del budismo como *dhyâna* (contemplación), *prajñâ* (sabiduría), *śûnya* (vacío), *nirvâṇa* (iluminación), etc., así como de aquellos que concordaban en su contenido con las enseñanzas fundamentales expuestas en los textos clásicos del taoísmo filosófico.

Los *sûtra* cuyo contenido ha sido más altamente valorado y que gozan de una especial consideración por los maestros de las diversas escuelas pertenecientes al movimiento budista de Meditación son los que se exponen a continuación.

### **Prajñâ-pârâmitâ -hṛdaya-sûtra**

Existen dos *sûtra* pertenecientes al grupo *Prajñâpârâmitâ*, que han sido tradicionalmente muy estimados por los seguidores del budismo de Meditación:

---

Schreiber et al. 1991, p. 171. Sobre la relación del concepto de *prajñâ* con el término *dhyâna*, ver adelante pp. 465-471.

<sup>134</sup> .- Como señala Dumoulin sobre la relación del Zen con este grupo de *sûtra*: “De especial importancia para el Zen es el hecho de que la Perfecta Sabiduría revela la esencia de la iluminación. Como sinónimo de vacuidad y talidad, la iluminación no es existencia o no existencia; no puede ser descrita o explicada”. Dumoulin, Heinrich 1994, pp. 42-43.



los llamados *Sûtra diamante* (*Vajracchedikâ-prajñâpârâmitâ-sûtra*) y *Sûtra corazón* (*Prajñâpârâmitâ-hṛdaya-sûtra*).<sup>135</sup> El *sûtra* fundamental y el más antiguo conservado de los que tratan la idea del *śūnyatā* (vacuidad) es el *Prajñâpârâmitâ-hṛdaya-sûtra* (*Sûtra del corazón de la sabiduría o Sûtra corazón*), también conocido como *Mahâ-prajñâpârâmitâ-sûtra* (*Gran perfección de la sabiduría suprema o trascendente*).<sup>136</sup>

Este *sûtra* es la fuente principal de todas las filosofías y disciplinas prácticas del *Mahâyâna* y es uno de los más importantes, especialmente en China y Japón, donde es recitado a diario por monjes y monjas tanto en los monasterios y templos del budismo de Meditación como en los de otras escuelas budistas.<sup>137</sup> Pero no hay que pretender hacer una interpretación literal de este *sûtra*, como queda reflejado en la siguiente anécdota:

*Cuando Tung Ch'an era joven, un maestro le hacía estudiar el Prajñâ-paramita-sûtra, e intentaba explicarle la frase: 'No hay nariz, no hay ojo'. Pero Tung Ch'an miró atentamente a su maestro, después se tocó su propio cuerpo, y finalmente dijo: 'Tienes una nariz, un par de ojos y otros órganos de los sentidos*

---

<sup>135</sup> .- El intérprete más importante del *Sûtra corazón* fue Nâgârjuna. Según explica Dumoulin: "No sólo el Zen, sino también la rama tántrica del budismo y las comunidades devocionales del Buda Amitâbha, contaban a Nâgârjuna entre sus patriarcas. Aunque su legado dialéctico es estimado en la tradición del Zen, es su vitalidad religiosa lo que ha tenido gran influencia. *Ibíd.*, p. 44.

<sup>136</sup> .- El *Sûtra corazón* consta en realidad de 600 fascículos, aunque también existe un compendio o sumario de la literatura *prajñâpârâmitâ* que consta de tan sólo una página. Existen siete traducciones chinas, entre las cuales las traducciones de Kumârajîva (jp., Kumarajû) y de Hsüang-chuang (jp., Genjô) son las más comúnmente leídas. Cf. Shin'yu, Iwano, ed. 1984, p. 99. Una traducción al inglés del sumario puede encontrarse en la antologías de Suzuki, Daisetz T. 1960, pp. 26-27 y Trevor Ling 1994, pp. 15-16.

<sup>137</sup> .- Para acercarse a la comprensión de la esencia del Zen, el monje Miyake Yoshihide recomienda la lectura del *Mahâprajñâpârâmitâ-hṛdaya-sûtra* (*La esencia del prajñâpârâmitâ*), conocido en Japón como *Maka hannyaharamita shingyô* (*Hannya shingyô*), que es el *sûtra* (jp. *kyô*) más completo además de ser común para todas las casas de budismo *Mahâyâna*. Otras lecturas esenciales apuntadas por dicho monje fueron el *Fukan zazen-gi* (*Recomendaciones generales para la práctica del zazen*) de Dôgen y *Zen no kenkyu* (*Ensayo sobre el bien*) de Nishida Kitarô. Entrevista a Miyake Yoshihide. Nagoya 28-VII-1997.

*lo mismo que yo. ¿Por qué el Buda nos dice que no hay tales cosas?’ El maestro, sorprendido ante la pregunta, le respondió: ‘No soy capaz de ser tu maestro. Busca a un maestro Zen, pues llegarás a ser algún día un gran instructor del Mahâyâna’.*<sup>138</sup>

## **Vajracchedikâ -prajñâpârâmitâ -sûtra**

El *Vajracchedikâ-prajñâpârâmitâ-sûtra* (*Sûtra cortador del diamante de la suprema sabiduría*), el otro *sûtra* de este grupo al que el Zen concede especial consideración, muestra que ninguna apariencia fenoménica es la última realidad, sino que, más bien, todo son ilusiones o proyecciones de nuestra propia mente. Así, el practicante debe meditar reconociendo todos los fenómenos o acciones como “vacíos” y libres del ser, pues la única realidad es *śūnyatā*, que es indestructible como el diamante.

Este texto es conocido como *Sûtra diamante* porque además “es agudo como un diamante que corta toda conceptualización innecesaria y guía a la más amplia orilla de la iluminación”.<sup>139</sup> La limpieza y translucidez del diamante simboliza la perfecta pureza de la “vacuidad”, sin mancha de todas las apariencias que emergen fuera de ella.<sup>140</sup>

En este *sûtra* se insiste en el hecho de que alcanzar el despertar no es alcanzar nada, lo que significa que *nirvâṇa* ya está realmente aquí y ahora, y que, consecuentemente, sería absurdo todo intento de tomar conciencia de él siguiendo una serie de pautas predeterminadas. Existe, pues, una clara relación entre las enseñanzas del *Sûtra diamante* y la idea del “súbito despertar” promulgada por los maestros del movimiento budista de Meditación. De este modo, el movimiento Zen se considera a sí mismo legítimo heredero de las enseñanzas de este *sûtra*, pues además en su tradición se refleja que Hui-nêng, el sexto patriarca

---

<sup>138</sup> .- Trad. en Antolín, Mario y Antonio Embid 1987, p. 58. Un extracto del sumario de este *sûtra* puede consultarse más adelante, volumen II, p. 240.

<sup>139</sup> .- Cf. Fischer-Schreiber et al. 1991, p. 57.

<sup>140</sup> .- Cf. *ibid.*, p. 241.

chino, alcanzó la iluminación al escuchar los siguientes versos del *Vajracchedikâ-sûtra*: “Permite a tu mente elevarse sin fijarla en ninguna parte”.<sup>141</sup>

Finalmente, cabría añadir que las enseñanzas del *Vajracchedikâ-sûtra* se encuentran intrínsecamente relacionadas con el budismo *Vajrayâna* o *Tantra*, donde predominan los elementos esotéricos.<sup>142</sup> Según señala Dumoulin: “Aunque en modos diferentes, ambos, tantrismo y Zen, caminan en pos del mismo fin: el descubrimiento de una elevada y oculta verdad, cuyo conocimiento transfiere al iluminado al estado donde todo es uno, y ese Uno es el Buda”.<sup>143</sup>

### **Vimalakîrti -nirdeśa-sûtra**

El *Vimalakîrti-nirdeśa-sûtra* (*Sûtra discurso de Vimalakîrti*), que presenta una ilustración del modo de vida budista como “camino de liberación” y de la aplicación práctica de la penetración en la “vacuidad” de la existencia, ha sido también muy estimado por el Zen.

El nombre de este *sûtra* deriva de su personaje principal, Vimalakîrti, un seglar que superó a todos los discípulos de Buda por la penetración de su entendimiento. Al ser interrogado con respecto a la naturaleza de la realidad no dual, se dice que Vimalakîrti respondió con un “tronante silencio”, lo que se convirtió en un ejemplo que siguieron frecuentemente los maestros del movimiento de Meditación. Esta actitud de “silencio de trueno” de Vimalakîrti, que se ha de

---

<sup>141</sup> .- Cf. *ibíd.*, p. 45.

<sup>142</sup> .- Las enseñanzas del *Vajrayâna* o budismo tántrico forman una tradición esotérica que combina elementos del yoga y de la antigua religión natural de India con el pensamiento budista original. El *tantra* es, principalmente, un concepto general para designar la actividad básica del *Vajrayâna* y su sistema de meditación.

Con el término *Vajrayâna* (Vehículo de Diamante) se distingue a una corriente del budismo que surgió en primer lugar en el noroeste de India hacia la mitad del primer milenio d. C. Este sistema se desarrolló fuera de las enseñanzas del *Mahâyâna* alcanzando Tíbet, China y Japón desde Asia Central e India, al igual que sucedió con el *Mahâyâna*. Para los budistas *Vajrayâna*, la eliminación de toda dualidad –la experiencia de la unidad fundamental en la iluminación– es simbolizada por la *vajra*. Cf. *ibíd.*, p. 242. Sobre el budismo tibetano y el budismo tántrico, ver adelante, p. 213, nota 77.

<sup>143</sup> .- Dumoulin, Heinrich 1994, pp. 34.

poner asimismo en relación con el célebre “noble silencio” de Buda, pasó a inspirar muchas representaciones artísticas, como las de las cuevas de Lung-mên y Yün-k’ang en China, y fue también uno de los temas preferidos de los pintores de la rama de meditación del budismo.

El *Vimalakîrti-sûtra* se encuentra repleto de paradojas y declaraciones negativas, y un gran número de pasajes sobre meditación y sobre la sabiduría obtenida con la iluminación apuntan claramente en la dirección del Zen.<sup>144</sup> Ciertamente, en este *sûtra* se exponen las enseñanzas más importantes del *Mahâyâna*: la naturaleza trascendente de Buda y especialmente la no dualidad de la verdadera realidad, que Vimalakîrti expuso a través del silencio.<sup>145</sup> La popularidad de este *sûtra* se debe a que hace hincapié en el valor equivalente de la vida monástica y la vida seglar. Pero el principal interés que tuvo este *sûtra* para el budismo Zen fue la afirmación de que “el despertar” no estaba desligado de los asuntos mundanos y que, en realidad, el logro perfecto consistiría en alcanzar dicho despertar sin tener necesariamente que desprenderse de las impurezas de la vida cotidiana.

### **Avatamsaka -sûtra**

Lo que aparece reflejado en el *Avatamsaka-sûtra*, forma abreviada del *Buddhavatamsaka-sûtra* (*Sûtra de la guirnalda de los budas*), es la doctrina del “reino de la doctrina” (*dharma-dhātu*), que constituye la base de las enseñanzas de la escuela china Hua-yen (jp., Kegon) y presupone las obras de las dos principales escuelas filosóficas del *Mahâyâna*: la escuela del Camino Intermedio (*Mâdhyamika*) y la escuela de la Doctrina de la Conciencia (*Yogâcârâ*).<sup>146</sup> En el *Avatamsaka-sûtra* se expone la percepción de que cada forma singular, tal cual es, es “vacía”, y que la peculiaridad de cada forma surge del hecho de que existe en relación con todas las otras formas.

---

<sup>144</sup> .- Cf. *ibíd.*, p. 50.

<sup>145</sup> .- Cf. Fischer-Schreiber et al. 1991, pp. 243-244.

<sup>146</sup> .- Cf. Dumoulin, Heinrich 1994, p. 46.

El centro de este *sûtra* lo constituye la iluminación, y sigue el principio de la unidad de la mente del *Prajñâpârâmitâ*, resaltando que la mente humana es el universo mismo y que es idéntica al Buda, de modo que todas las cosas y los seres sintientes son uno y lo mismo. Este aspecto de las enseñanzas *Mahâyâna* fue especialmente enfatizado por la corriente de Meditación del budismo, cuyos maestros utilizan este *sûtra* en muchas de sus citas.<sup>147</sup>

Los traductores y comentaristas chinos realizaron una clasificación del *dharmadhātu* que tuvo gran importancia para el movimiento Ch'an en los últimos años de la dinastía T'ang. Alan Watts expone esta clasificación de los "Cuatro reinos del *Dharma*":

1.- *Shih*, las 'cosas-sucesos' únicas, individuales, de que está compuesto el universo. 2.- *Li*, el 'principio' o realidad última en la que se basa la multiplicidad de las cosas. 3.- *Li shi wu ai*, 'no hay obstrucción entre el principio y la cosa', es decir, no hay incompatibilidad entre nirvana y samsara, el vacío y la forma. Alcanzar uno no implica aniquilar el otro. 4.- *Shi shih wu ai*, 'entre cosa y cosa no hay obstrucción', es decir, que cada 'cosa-suceso' implica todas las demás y que la intuición más alta consiste simplemente en percibir las en su natural 'ser tales'. En este nivel se ve a cada 'cosa-suceso' como determinada y engendrada por sí misma, es decir, como espontánea, porque ser muy naturalmente lo que es, ser *tatha* –justamente 'así'–, es estar libre y sin obstrucción.<sup>148</sup>

La doctrina del "reino espiritual" (*dharmadhātu*) enseña que la armonía del universo se realiza cuando se permite la libertad de actuación de cada "cosa-suceso", permitiéndola expresarse tal cual es. En el *dharmadhātu* no hay divisiones temporales, pues éstas se han sumergido en el vacío para reunirse en el momento siempre presente de la iluminación. Así, el presente –en el que se funden futuro y pasado– no será ya considerado como presente, sino como "eterno presente".<sup>149</sup>

---

<sup>147</sup> .- Cf. *ibid.*, pp. 22-23.

<sup>148</sup> .- En Watts, Alan W. 1984, p. 95.

<sup>149</sup> .- Cf. *ibid.*, pp. 95-96.

En este *sûtra* se expresa la idea básica de unidad y pluralidad: Todo en Uno, Uno en Todo. Todo se fusiona en un único conjunto que fluye indivisible en la totalidad de la realidad. La peculiar actitud de los discípulos del Zen extrae su sustento de esta visión cosmogónica basada en la unidad divina del universo magistralmente expuesta en el *Avatamsaka-sûtra*.<sup>150</sup>

### **Lañkâvatâra-sûtra**

Según la tradición del Zen, el *Lañkâvatâra-sûtra* (*Sûtra del descenso a Sri Lanka*), también conocido como *Sûtra de la apariencia del bien*, era uno de los *sûtra* preferidos por Bodhidharma, de quien se dice que entregó una copia de la traducción en cuatro volúmenes de este *sûtra* a su discípulo Hui-k'o. Asimismo, la llamada escuela del Norte de la dinastía T'ang traza sus raíces en las enseñanzas del *Lañkâvatâra-sûtra*.<sup>151</sup>

Este *sûtra* contiene algunas afirmaciones básicas del budismo *Mahâyâna* y, particularmente, aquí se relaciona el “despertar” (*nirvâṇa*) con el “amor” (*karuṇâ*). En el *Lañkâvatâra-sûtra* se puede leer:

*Cuando consideras el mundo con tu ‘sabiduría’ [prajñâ] y tu ‘amor’ [karuṇâ], el mundo es para ti como la flor del éter, de la que no se puede decir si es crea-*

---

<sup>150</sup> .- Las enseñanzas, que dieron sustento a la escuela china Hua-yen y a su derivada japonesa (Kegon) de budismo, son conocidas también como la Doctrina de la Totalidad.

Suzuki Daisetz otorgó una especial importancia a la relación entre la escuela Kegon y el Zen. Cf. Suzuki, Daisetz T, 1951, pp. 21-214.

<sup>151</sup> .- La obra de Tao-hsüan *Hsü kao-sêng chuan* (*Biografías adicionales de monjes eminentes*), donde es recogida esta historia, puede encontrarse en T. 2060, vol. 50. El pasaje sobre el *Lañkâvatâra-sûtra* y Bodhidharma puede consultarse en Suzuki, Daisetz T. 1952, pp. 44-51. Como el conjunto de la tradición de Bodhidharma, este episodio es cuestionable históricamente, pero resulta innegable que existió una estrecha relación entre los seguidores del Zen y este *sûtra*. Así, como indica Dumoulin: “Aunque el *Sûtra diamante* reemplazó al *Lañkâvatâra* como la escritura más importante en la tradición Zen del sur inaugurada por Hui-nêng, el sexto patriarca chino, el *sûtra* continuó ocupando un lugar de honor en la tradición del norte. De hecho, tempranas historias de la tradición Zen en China se refieren a ella como la “escuela *Lañkâvatâra*”. Dumoulin, Heinrich 1994, p. 52.

*da o evanescente, pues las categorías del ser y del no-ser le son inaplicables. Cuando consideras todas las cosas con tu 'sabiduría' y 'amor', ellas son como visiones, están más allá del alcance de la mente y de la conciencia, pues las categorías del ser y del no-ser le son inaplicables. Cuando consideras todas las cosas con tu 'sabiduría' y 'amor', el mundo es eternamente como un sueño del que no se puede decir que sea permanente o esté sujeto a la destrucción, pues las categorías del ser y del no-ser le son inaplicables.*<sup>152</sup>

En este *sûtra* se expresan cualidades de la profunda iluminación que hace desaparecer toda dualidad y elevarse sobre todas las distinciones, reafirmandose de este modo la doctrina de la iluminación interior:

*La iluminación es como ver la propia imagen en un espejo o en el agua, es como ver la propia sombra a la claridad de la luna o de una lámpara, es como oír la propia voz repetida por el eco en el valle; cuando un hombre se aferra a sus falsas presunciones, hace una discriminación errónea entre verdad y falsedad; en razón de esta falsa discriminación, no puede ir más allá del dualismo de los opuestos; de hecho, ama la falsedad y no puede alcanzar el nirvana.*<sup>153</sup>

También se encuentra aquí la visión de que las palabras no son necesarias para la transmisión de las enseñanzas, siendo este otro aspecto que muestra claramente la relación de este *sûtra* con la doctrina del Zen.<sup>154</sup>

En el *Lañkavatâra-sûtra* se afirma que existen maneras graduales y maneras “repentinas” (*yugapat*) de despertar. Alan Watts explica que “[se producen] las primeras por la purificación de las ‘efusiones’ o ‘proyecciones’ (*âsrava*) mancilladas de la mente; las segundas por *parâvṛtti*: un instantáneo ‘giro’ dentro de las profundidades de la conciencia que deshecha las concepciones dualistas. Se lo compara a un espejo que refleja de inmediato cualquier forma o imagen que aparezca ante él”.<sup>155</sup> Según aclara Suzuki Daisetz: “El proceso requerido por

---

<sup>152</sup> .- Trad. en Antolín, Mario y Antonio Embid 1987, p. 62.

<sup>153</sup> .- Trad. en *ibíd.*, p. 62.

<sup>154</sup> .- Cf. Fischer-Schreiber et al. 1991, p. 125.

<sup>155</sup> .- Watts, Alan W. 1984, p. 103.

el Buda para la purificación es a veces gradual y a veces abrupto. Pero la noción de revulsión (*parâvṛtti*) conduce a imaginar el proceso como abrupto, más que como gradual”.<sup>156</sup> La distinción entre iluminación súbita y gradual que aparece reflejada en este *sûtra* marcó el posterior desarrollo del budismo de Meditación, si bien, de cualquier modo, cuando uno experimenta la “transformación interior”, la experiencia habrá de tener indudablemente un carácter repentino.

La concepción expuesta en el *Laṅkāvatâra-sûtra* de que el “supremo conocimiento” (*pariniṣpanna*) trasciende toda dualidad y se revela como “el estado de conciencia en el cual la sabiduría realiza su ‘propia naturaleza interior’” (*sva-siddhânta*), no se puede alcanzar ni por la especulación filosófica, ni por la práctica de ceremonias religiosas, ni por la pasividad ascética, sino a través de una experiencia interior. Cuando en el Zen se habla sobre la iluminación como “ver en la propia naturaleza” o se plantea la cuestión de cómo era “el rostro original que uno tenía antes de que hubiera nacido”, se hace referencia evidentemente a esa concepción de la auto-realización interior.

Existen muchos otros *sûtra*, aparte de los que se acaban de reseñar. Sin embargo, estos son a los que el movimiento de Meditación ha concedido su prioridad. Este movimiento, que comenzó a desarrollarse en China pocos siglos después del periodo formativo de estos *sûtra*, se encuentra plenamente enraizado en su contenido espiritual.<sup>157</sup> Pero hay que hacer notar que, aunque sean estimados y recitados con asiduidad en los monasterios Zen, los *sûtra* pueden ser considerados como elementos accesorios. Según es advertido en este contexto, debe irse directamente en busca de la “iluminación interior” superando cualquier obstáculo que pueda interponerse en el camino.<sup>158</sup>

---

<sup>156</sup> .- Suzuki, Daisetz T. 1952, p. 207.

<sup>157</sup> .- Como señala Dumoulin: “Este hecho es de la mayor importancia para el correcto entendimiento del Zen, porque las ideas básicas del *Mahâyâna* son esenciales para la comprensión de la iluminación Zen”. Dumoulin Heinrich 1994, p. 55.

<sup>158</sup> .- Entrevista a Nagai Sôsei. Kamakura, 2-XI-1997.



### III- ORIGEN Y DESARROLLO DEL CH'AN EN CHINA

*Let your mind make excursions in the pure simplicity.  
Identify yourself with the nondistinction.  
Follow the nature of things, and admit no personal  
opinions.  
Then the world will be in peace.<sup>1</sup>*

Los orígenes del Zen participan tanto de las tradiciones budistas indias como de las taoístas y confucianistas chinas, por ser el budismo de Meditación un producto de todas estas formas de pensamiento que tuvo su origen en China a partir del siglo VI d. C. y prolongó aquí su esplendor con el nombre de Ch'an durante un periodo comprendido entre los siglos VII-XVII, es decir, entre las dinastías T'ang y Ming. Durante la dinastía Sung del Sur (1127-1279), esta doctrina fue traspasada hacia Japón, país donde logró consolidarse firmemente con el nombre de Zen y desde el cual se expande con fuerza desde hace varias décadas hacia el mundo occidental.<sup>2</sup>

A pesar del carácter chino inicial del budismo de Meditación y del gran desarrollo alcanzado en territorio japonés, es importante considerar, como ha sido puesto de manifiesto en el capítulo precedente, que las verdaderas raíces del budismo de Meditación se encuentran en India. Sería simplemente inimaginable que este movimiento hubiera podido existir de no haber sido por la experiencia que mostró Buda como ideal a alcanzar por sus seguidores. Esta poderosa influencia procedente de India se refleja en la tradición del budismo de Meditación mediante su transmisión desde India a China, la cual se encuentra representada

---

<sup>1</sup> .- Chuang tzu (Zhuang zi), capítulo 7. En Fung, Yu-Lang trad., 1997, p. 10.

<sup>2</sup> .- Como afirma Dumoulin: "Para comprender el reciente impacto del Zen en Occidente, es necesario un buen conocimiento del movimiento Zen desde sus orígenes. Las raíces indias no deben ser pasadas por alto. Pero más importante es situar al Zen como una escuela de budismo chino y japonés, que tempranamente se dividió en varias líneas". Dumoulin, Heinrich 1995, p. X.

por la figura del monje indio Bodhidharma, quien habría recibido de otros patriarcas indios que le precedieron esa especial transmisión “sin palabras” que contiene la esencia de la doctrina de Buda. No obstante, su estilo resulta ser muy peculiarmente chino al tener su verdadero origen y crecimiento en esta parcela de Asia.<sup>3</sup> Ciertamente fue en China donde se gestaron los primeros desarrollos a partir del siglo VI d. C., llegándose a formar hacia el siglo VII las primeras escuelas del budismo de Meditación (ch., *Ch'an tsung*); y este movimiento prosperó aquí por espacio de casi ochocientos años prosiguiendo sus manifestaciones, si bien con menor vigor, desde el siglo XIV en adelante, es decir, a partir del ascenso de la dinastía Ming.

El impulso decisivo para el eficaz desarrollo y expansión hacia Japón de estas escuelas fue provocado por el hecho de que, hacia finales del siglo XII, cuando se restablecieron los contactos entre Japón y el continente a partir del periodo Kamakura (1192-1336), el Ch'an ya se encontraba perfectamente consolidado y era el movimiento de budismo más poderoso existente en China.

## EL PAÍS DEL CENTRO

Situado en una amplia franja de Asia Oriental y designada generalmente en los libros chinos bajo el nombre de *T'ien-chia*, “Cielo inferior”, y de *Chung-kuo*, “Reino del medio”, este país ha llevado sucesivamente los nombres de las diferentes familias imperiales que lo han gobernado; el de China, con el que es conocido actualmente, tiene su origen en los tártaros e indios, quienes pronuncian “ch'in”, siendo éste sin duda el nombre que recibía aquel imperio a mediados del siglo III a. C. en el tiempo en que era gobernado por la familia de Ch'in

---

<sup>3</sup> .- La aparición de escuelas Ch'an hacia el siglo VII d. C. en China debe considerarse como el punto de partida de unas nuevas enseñanzas institucionalizadas que encuentran sus remotos orígenes en la misteriosa India del siglo VI a. C. Pero su doctrina fue conformada en China, ya desde el siglo VI d. C., gracias a la convergencia del misticismo de tipo budista indio (ejemplificado mediante la figura de Bodhidharma) con las teorías autóctonas más pujantes (confucianismo y taoísmo).

Shih Huang-ti, duque de Chou, quien halló medio de reunir las diferentes partes del territorio bajo su dominación destruyendo a los príncipes que las poseían.

Cabe decir que los chinos, lo mismo que los fenicios, los egipcios, los asirios y otros pueblos de Oriente, fueron desde tiempos remotos civiles, cultos y sabios, y no remontan como los griegos, los romanos y demás pueblos de Europa a siglos de ignorancia y de barbarie.<sup>4</sup> El vasto territorio de China, cuya población sobrepasa con mucho a la del continente europeo, cuya antigüedad se remonta a siglos muy lejanos en el tiempo, cuyo Estado ha sido el que menos variaciones ha experimentado en su forma, y que tiene desde hace muchos siglos hasta la actualidad una extensión territorial de aproximadamente 9.536.499 km<sup>2</sup>, no pudo ver su imperio perdurar en el tiempo, pues en 1911 fue obligado a abdicar el último emperador de la dinastía Ch'ing, Pu-i, siendo proclamada al año siguiente la República China.

Los príncipes que desde Fu-hsi —el primer emperador soberano— han regido los destinos de China hasta el advenimiento del vuelco político que determinó la caída de Pu-i, se dividen en veintidós familias o dinastías, sistema que se inició en el siglo XXIX a. C.,<sup>5</sup> siendo la primera de ellas la dinastía de los Hsia.<sup>6</sup> Se

---

<sup>4</sup>.- En relación con el gran desarrollo alcanzado por la cultura china en la antigüedad, García-Ormaechea expone las principales condiciones geográficas: “Hasta el siglo II a. C. China estuvo aislada gracias a sus barreras naturales: las estepas de Mongolia y el desierto del Gobi al Norte, las mesetas del Tíbet y los macizos montañosos de Yunnan y Sichuan al Oeste, y el mar de Japón y de la China Meridional (océano Pacífico) al Este y Sur. Tantos milenios de aislamiento le permitieron consolidar una cultura”. García-Ormaechea, Carmen 1988a, p. 34.

<sup>5</sup>.- El primer personaje histórico chino conocido es Fu-hsi (-2838 a. C.), de quien se dice que fue el fundador de la monarquía china. Sus sucesores inmediatos fueron Shên-nung (-2698 a. C.), Huang-ti (-2598 a. C.), Ch'ao-hao (2514 a. C.), Ch'uan-huo (-2436 a. C.), Ti-k'ou (-2366 a. C.), Ti-ch'ih (-2357 a. C.), Yao (-2225 a. C.), Shun (-2205 a. C.) y Yü (-2197 a. C.), con quien se inicia la monarquía hereditaria de los Hsia.

La cronología de la Antigua China, a pesar de lo que aseguran sus partidarios, dista mucho de ser cierta; pero, al menos, sirve de aproximación para apreciar la enorme antigüedad del imperio chino.

<sup>6</sup>.- Los orígenes de la cultura china se hacen coincidir con una dinastía legendaria, Hsia, cuyos míticos gobernantes fueron creadores de los adelantos agrícolas y sociales propios del Neolítico.

dice que esta dinastía fue iniciada por Yü y seguida por Ti-ki.<sup>7</sup> Yü, apellidado T'ao “el Grande”, a quien Shun se había asociado con preferencia a sus propios hijos, fue el primero que hizo la corona y el sacerdocio que estaba unido con ella, hereditarios en su familia; desde entonces se prohibió a todos, excepto al emperador, ofrecer sacrificios bajo pena de muerte.

A la dinastía mítica Hsia, que proporcionó al trono diecisiete emperadores, sucedió hacia el año 1400 a. C. la dinastía conocida con el nombre de Shang, la cual se conservó, tiránica y cruel, durante el espacio de más de cuatrocientos años, reinando en ella treinta emperadores. La tercera dinastía, llamada de los Chou, subsistió a lo largo de más de ochocientos años, desde una fecha aproximada al 1127 a. C. hasta el 221 a. C., bajo treinta y cinco emperadores, los cuales, con motivo de haberse erigido algunas provincias en reinos soberanos, sólo conservaron el nombre y algunas prerrogativas de la dignidad imperial, siéndoles imposible el hacerse obedecer por vasallos mucho más poderosos que ellos. Contrariamente a las expectativas de su fundador, quien pensaba que sus sucesores serían llamados y conocidos como las Diez Mil Generaciones, la cuarta dinastía, llamada de Ch'in sólo permaneció quince años, desde el 221 a. C. hasta el 206 a. C. De ella sólo reinaron dos emperadores, el primero de los cuales fue Shih-Huang ti (221-210 a. C.), quien abolió los reinos soberanos volviéndolos a su antiguo estado de provincias.<sup>8</sup> La quinta dinastía, llamada de Han, reconoce

---

<sup>7</sup> .- Ti-ki (2197-2188 a. C.), hijo del gran Yü –sucesor de los míticos Shun y Yao– y príncipe de Hsia, subió al trono por haber sido preferido a Pe-i, consejero de su padre. En esta época fue cuando el imperio vino a ser definitivamente hereditario en lugar de electivo como había sido hasta entonces.

<sup>8</sup> .- Este emperador –trigésimo segundo Duque de Ch'in–, tuvo la satisfacción de ver reducido todo el imperio a siete principados que reconocían igualmente su autoridad soberana. Dejó como monumento de su poder la famosa Gran Muralla de piedra que separa a China de todos los pueblos que la rodean y procedió a la unificación cultural, declarando la guerra a los sabios y a los libros de historia, de moral y de jurisprudencia, que logró suprimir casi enteramente.

Aunque tradicionalmente desacreditado como un ejemplo para las posteriores dinastías sobre cómo no gobernar, su reputación ha mejorado en tiempos recientes a la luz de los nuevos descubrimientos arqueológicos y la comprensión de que los primeros

por fundador a Liu-p'ang, soldado afortunado que subió al trono en el año 206 a. C. tomando el nombre de K'ao-ch'ou y estableciendo su capital en Ch'ang an.<sup>9</sup> Fue durante los últimos tiempos de esta dinastía, que se divide en periodo Han occidental (206 a. C. - 24 d. C.) y periodo Han oriental (25 d. C. - 220 d. C.), con capital en Loyang, cuando hizo aparición en China la religión extranjera del budismo, que habría de entrar en relación a partir del siglo I d. C. con las tradiciones originarias de este país.

## TRADICIÓN CULTURAL CHINA

Al concluir el siglo VI a. C., que puede ser considerado como un periodo de profunda crisis religiosa y espiritual a nivel mundial, Ch'in vivía momentos de incertidumbre, de inquietud y de conflictos personales y políticos, que se reflejaban en continuas guerras y desórdenes.<sup>10</sup> Pero el desorden moral reinante en los llamados “Estados beligerantes” o “Estados combatientes” situados entre los ríos Ch'ang Chiang (Azul) y Yang tsê (Amarillo), no sólo no sería duradero, sino que además llevaba en su seno el germen de lo que posteriormente se conocería como su Edad Clásica.

Del 475 al 221 a. C. se abrió un periodo turbulento conocido en la historia como Chan Kuo o “Estados Combatientes”, cuyo nombre proviene de la secuencia ininterrumpida de guerras entre los siete grandes estados situados entre los ríos Azul y Amarillo (Ch'in, Ch'i, Ch'u, Yen, Han, Ch'ao y Wei). Pero esta época feudal, caracterizada por unas costumbres caballerescas y violentas, fue

---

emperadores Han trataron de desacreditar deliberadamente a sus predecesores mientras perpetuaban muchas de sus políticas. Cf. Dillon, Michael, ed 1998, p. 253.

<sup>9</sup>.- Durante la dinastía Han fue cuando se inventaron el papel de seda, la tinta y los pinceles que definen el modo de escritura tradicionalmente utilizado en China.

<sup>10</sup>.- Según señala Gore Vidal: “Para la gente del siglo V a. C., la India era una provincia persa sobre el río Indo y Qin [Ch'in] apenas uno de los varios belicosos principados de lo que hoy es China”. Vidal, Gore. *Creación*. Barcelona: Edhasa, 1982; N. del A.

también un periodo en el que los filósofos destacaron por una intensa actividad especulativa, que les llevó a separar la filosofía de la moral tradicional y de la religión convencional.

La escuela de Confucio, creada al iniciarse el siglo V a. C., influiría tan profundamente en el espíritu chino que transformó unas bases políticas y morales que habían tenido una duración de más de dos mil años.<sup>11</sup> Aunque la escuela creada por Confucio fue cronológicamente la primera, no tardaron en aparecer otras. De entre ellas, algunas fueron violentamente anti confucianistas, como la de los moístas, fundada por Mo-ti en la segunda mitad del siglo V a. C. También coexistió con las doctrinas que mantenían los legistas, las de los diplomáticos, las de los estrategistas, etc.; y, sobre todas, destacaban las de los taoístas.

Esta gran variedad de escuelas filosóficas no resistió, en su mayoría, la reorganización política y cultural emprendida por Shih-Huang ti (de la dinastía imperial Ch'in) en el año 221 a. C. Así resultó que, a partir de la dinastía Han (206 a.C. - 220 d.C.), de los contendientes sólo quedaron el confucianismo y el taoísmo, dos tradiciones filosóficas que desempeñarían papeles complementarios.

El confucianismo se convirtió en su “religión” y su “filosofía”.<sup>12</sup> Era la ética del letrado mandarín. Estaba consagrado al conocimiento práctico y reguló la educación de acuerdo con sus principios para adaptar a la comunidad a un determinado orden social. De modo general, puede decirse que el confucianismo

---

<sup>11</sup> .- *Ju chia* es el nombre con el que se conoce a la escuela confuciana, que tiene como máximos representantes a Confucio (Kung fu tzu) y a Mencio (Mêng tzu). El concepto básico de esta escuela es *jên*, la virtud de la bondad, entendida como autodomínio y adecuación a los ritos tradicionales. Sostiene la teoría de la voluntad del cielo, según la cual todo está dispuesto por el cielo sin que el hombre pueda modificar esa voluntad celestial.

<sup>12</sup> .- Sobre confucianismo, en lengua española, pueden consultarse las siguientes obras: Wilhelm, R. *Confucio*. Madrid: Alianza, 1967; Do Dinh, P. *Confucio y el humanismo chino*. Madrid: Aguilar, 1970; Marín, J. *Confucio o el humanismo didactizante*. Buenos Aires: Espasa Calpe, 1953; *Los Cuatro Libros Clásicos de Confucio*. Barcelona: Bruguera, 1968; un resumen bastante claro sobre las doctrinas de Confucio puede encontrarse en Lanciotti, L. *Qué ha dicho verdaderamente Confucio*. Madrid: Doncel, 1971.

impuso las convenciones morales, jurídicas, lingüísticas y sociales de la vida pública. Dado el lugar que ocupaba el estudio en la época de Confucio, su escuela acaparó todo el conocimiento histórico, incluyendo la capacidad de lectura, un privilegio en aquellos días. Los letrados constituían una casta, una clase social sin parangón en Occidente, controlando efectivamente el orden social y la administración pública a través de los Exámenes Imperiales y de la Censura.

El taoísmo era, por lo general, el pensamiento propio de la gente de edad avanzada, especialmente de los que se retiraban de la vida activa. Este abandono de la sociedad constituía un testimonio de liberación interior con respecto del modo de pensar y de actuar convencionales, pues ciertamente el taoísmo se interesaba por el pensamiento no convencional y por un modo de conocimiento directo, a través de una experiencia personal (en chino, *tzu jan*), sin mediación alguna de términos o representaciones abstractas.<sup>13</sup>

El concepto básico taoísta de “espontaneidad original” (*tzu jan*) es interpretado por Alan Watts, al mismo tiempo que explica el papel paralelo que jugaron desde sus orígenes la doctrina taoísta y la confucianista en el ámbito de la sociedad china:

El confucianismo preside, por tanto, la tarea socialmente necesaria de obligar a la espontánea originalidad de la vida a adoptar las rígidas reglas de la convención, tarea que implica no sólo conflictos y dolores sino también la pérdida de esa peculiar naturalidad e ingenuidad que torna tan graciosos a los niños pequeños y que a veces reaparece en los santos y sabios. La función del taoísmo consiste en reparar el inevitable daño de esta disciplina, y no sólo restaurar sino también desarrollar la espontaneidad original, que recibe el nombre de *tzu*

---

<sup>13</sup> .- Sobre taoísmo, en lengua española, pueden consultarse las siguientes obras: Lin Yu-T'ang. *Sabiduría china*. Buenos Aires: Biblioteca nueva, 1959. Tucci, G. *Apolo-gía del taoísmo*. Buenos Aires: Dédalo, 1976; Wolpin, Samuel. *La filosofía china según Confucio y Lao tse*. Buenos Aires: Kier, 1982; Watts, Alan W. *El camino del Tao*. Barcelona: Kairos, 1991; Preciado, Juan Ignacio, trad. *Lao zi: El libro del Tao*. Madrid: Alfaguara, 1983. También de Juan Ignacio Preciado, *Lie zi: El libro de la perfecta vacuidad*. Barcelona: Kairós, 1987 y *Las enseñanzas de Lao zi*. Barcelona: Kairós, 1998.

*jan* o ‘cualidad de ser uno mismo así’. Porque la espontaneidad del niño es siempre pueril, como todo lo demás que le pertenece. Su educación aumenta su rigidez, pero no su espontaneidad.<sup>14</sup>

Pero, a pesar de proclamar esta espontaneidad, no debe ser entendido el taoísmo como una rebelión contra las convenciones, sino que se trata más bien de un método de liberación basado en la conciencia propia de la existencia de estas convenciones para poder utilizarlas, en lugar de ser utilizado por ellas.

Se dice que el confucianismo tuvo mayor influencia que el taoísmo debido a que propuso valores éticos y reglas de conducta fijas, mientras que la doctrina taoísta se movió en el terreno metafísico de la ideas puras, sin aplicación práctica. Siempre se comparan los dos sistemas por contraste mutuo, pero se cae en el frecuente error de pretender volcar los conceptos del taoísmo a la acción o a la ética. Un taoísta no obra ni bien ni mal, porque su meta no es actuar sino incorporarse al *tao*, la Unidad. Para Lao tzu, fundador del taoísmo filosófico, el bien y el mal son dos conceptos iguales, apariencias que adoptan las cosas y los hechos, pero que nada tienen que ver con lo Absoluto. Para Confucio, en cambio, la diferencia entre el bien y el mal es la base de la moral.

El taoísta se aparta de los ritos, de las leyes complicadas y no se esfuerza en saber, pues sabe más cuanto menos sabe. El rito social, que para Lao tzu consistía en un tedioso revestimiento, era para Confucio el medio de conducir al individuo hacia el bien “por el suave poder de la tradición, de la opinión pública y de la moda, indicándole su posición adecuada en el conjunto del orden humano”. Confucio hizo un enfoque tal de la naturaleza que ésta era la compensación armónica de lo humano, uniendo naturaleza y cultura. Lao tzu las separó. Pero a pesar de todas las diferencias que separan a ambos maestros, se ha dicho que si no son bien conocidos, no puede comprenderse el espíritu chino. Y que, quizás, en los extremos de sus respectivos métodos, ambas corrientes se toquen –*tao* y *tê* “camino” y “virtualidad” taoístas, con *jên* e *i* “amor” y “justicia” confucianos–.

---

<sup>14</sup> .- Watts, Alan W. 1984, p. 29.



## I CHING

La filosofía china tradicional atribuye tanto al confucianismo como al taoísmo un origen antiquísimo, que se remontaría al *I ching* o *Libro de los cambios*.<sup>15</sup> Esta obra habría sido escrita durante un periodo comprendido entre las dinastías Hsia (c.2900-c.1400 a.C.) y Shang (c.1400-1127 a.C.), pudiendo haber sido iniciada su redacción incluso en un pasado mucho más remoto. La idea básica contenida en el *I ching* es el concepto de mutación, la eterna ley que rige todo el universo.<sup>16</sup> Gravitando en torno al *I ching*, el pensamiento chino tradicional concebía al mundo como un todo en el que los elementos se corresponden. Una ley suprema preside los astros, las estaciones, la vida vegetal, animal y humana, siendo esta ley la expresión de un orden establecido por el Cielo. La gran tarea del hombre no sería otra que preservar esa armonía universal.

En este cosmos armónico existe algo invariable y que preside todas las incesantes mutaciones; los chinos lo designaron con la palabra *tao*. En los textos de carácter metafísico se define como el movimiento cuya unidad él funda: “Una vez *yin*, una vez *yang*, eso es el *tao*”. Sobre esta base del *yin* y del *yang*,<sup>17</sup> sobre el todo y la nada y todas las dualidades que han existido, existen o existirán en el futuro, nació el *I ching*, el método oriental de adivinación por excelencia. Se trata de un estudio que relaciona al hombre con la transformación de las cosas, la

---

<sup>15</sup> .- El aún vigente *I ching* es considerado como uno de los libros chinos más antiguos, y todos los desarrollos posteriores del pensamiento chino tienen su origen en él. Una versión en castellano es la de Wilhelm, Richard y Vogelmann, D. J. *I ching*. Buenos Aires: Sudamericana, 1999 (1977).

<sup>16</sup> .- El principio del movimiento, de las transformaciones incesantes de todo, es una de las ideas chinas más antiguas. Los hombres cultos la consideraban como el motor del mundo y asimilaban la comprensión de las mutaciones a la sabiduría suprema. El *I ching*, que desde un principio se basó en la teoría de los Cinco Elementos o los Cinco Poderes (*wu shing*), con el paso del tiempo adoptará la teoría la teoría del *yin* y el *yang*, relacionándola con sus trigramas y sus hexagramas. Los cinco elementos son: agua, fuego, madera, metal y tierra.

<sup>17</sup> .- *Yin-yang* fue también el nombre de una escuela filosófica del periodo Chan Kuo (475 - 221 a. C.), la cual explicaba el origen del universo a partir del principio dialéctico de los polos opuestos (*yin-yang*) y de los cinco elementos (*wu-shing*).

filosofía que rige las mutaciones del Cielo y de los sucesos humanos. Contiene oráculos basados en 64 figuras abstractas, cada una de las cuales se compone de seis líneas divididas (*yin*) y enteras (*yang*). Todo expositor del *I ching* es consciente de que el libro no contiene una ciencia exacta, sino que, más bien, consiste en un elemento útil y eficaz, siempre que se posea una intuición y espontaneidad suficientes, o como ellos dirían, si se habita en el *tao*.<sup>18</sup>

El origen del *I ching* es netamente mitológico. La leyenda cuenta que Fu-hsi, primer emperador de la historia de China, se ocupó de acomodar los planetas, y el Cielo quiso de alguna forma premiar sus esfuerzos. Una tarde, al pasear por la costa de río Amarillo, salió del mismo un Dragón o un Caballo-Dragón y le entregó un mapa misterioso.<sup>19</sup> A partir de él pudo Fu-hsi componer el *pa kua*, con sus ocho símbolos y definir con ellos el principio de los seres, conocer las leyes de la naturaleza y desarrollar los elementos de la metafísica. El conjunto de los trigramas (como se llama a los símbolos del *pa kua*) es el siguiente:

CH'EN	TUI	SUN	LI	K'AN	KEN	CHEN	K'UN
— — —	— — — —	— — —	— — — —	— — — —	— — —	— — — —	— — — —
乾	兌	巽	離	坎	艮	震	坤
CIELO	LAGO	MADERA	FUEGO	AGUA	MONTAÑA	TRUENO	TIERRA

#### 4. Los ocho trigramas del *pa-kua* y sus símbolos.

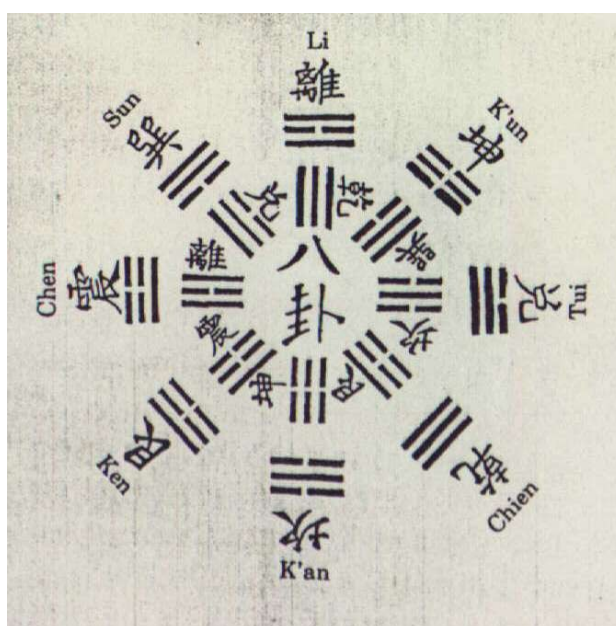
<sup>18</sup> .- El sabio taoísta (*chi shin*) o “sabio escondido”, tal y como es descrito por Chuang tzu, participa de las incesantes transformaciones del universo. Se identifica con la armonía del mundo permaneciendo al propio tiempo en el *tao*, que no se modifica, pues es el vacío original, y por ello escapa a todo contrario, a todo movimiento, a toda diferenciación. Cf. *Chuang tzu*. Fung, Yu-Lang, trad. 1997 (1989), cap. 6, pp. 91-104.

<sup>19</sup> .- En la mitología china el Dragón es el símbolo de la energía en movimiento. Durante siglos el Dragón fue el emblema imperial. El trono del emperador se llamó el Trono del Dragón; su rostro, el Rostro del Dragón. Es uno de los símbolos preferidos de los taoístas, aunque también está asociado al culto de Confucio de quien se dice que fue dado a luz en una cueva flanqueada por dos Dragones. Cf. Borges, Jorge Luis: “El Dragón” y “El Dragón chino”, en *El libro de los seres imaginarios*. Barcelona: Bruguera, 1982, pp. 75-77 y 78-80.

Habiendo recibido su inspiración de las marcas del caparazón de una tortuga, las ocho marcas eran en esencia la explicación de Fu-hsi del funcionamiento de las fuerzas creativas del universo. Con el paso del tiempo, los signos fueron adquiriendo un significado simbólico, presentando numerosos sentidos. Para servir de ejemplo, se reseña a continuación la simbología de los dos trigramas principales: el cielo y la tierra.

CH'EN: Es lo que hay de más poderoso en el mundo y se manifiesta a través de diferentes imágenes: el cielo, lo creativo, el metal, la fuerza, el jade, el frío, el rojo oscuro, el dragón, la piedra preciosa, la palabra, el principio, lo que es redondo, la cabeza, el padre. Es la realización del principio *yang* que fecunda a *kun*, lo receptivo. Su animal simbólico es el caballo.

K'UN: Simboliza la tierra, la madre, la pasividad, lo receptivo, la devoción, el vientre, la oscuridad, el amarillo y el negro, el calor, la fragilidad. Su animal es el buey. Es el *yin*, que acoge la simiente del Cielo y la forma.



5. Pa-kua.

Durante la dinastía Shang (1400-1027), época en que el *I ching* estaba siendo elaborado, la adivinación no era un arte al alcance de todos, pues estaba ligada al sistema de gobierno y era, por tanto, una disciplina reservada a los so-

beranos. El adivino jugaba con las varillas y obtenía un número par o impar, que determinaba si la línea era entera o cortada. Después de haber jugado tres veces, el trigramma estaba formado. Así, los símbolos serían representaciones gráficas de las combinaciones obtenidas por las varillas.

Parece que nada se modificó durante mucho tiempo sobre el tema de los trigramas hasta que hacia el año 1152 a. C. el emperador Chou-hsin, de la dinastía Shang, ordenó el encarcelamiento de Wên Wang (1182-1135), señor de la provincia de Chou. Resulto que Wên Wang no desaprovechó su tiempo, pues durante sus ratos de ocio en la cárcel donde estaba recluido ideó la combinación de los trigramas en grupos de dos. Obtuvo así los sesenta y cuatro hexagramas, cuyas interpretaciones describió en el *I ching*. Tras ser librado de su encarcelamiento y después de un periodo de luchas durante el cual se rebeló finalmente la provincia de Chou, tributaria hasta entonces del reino de Shang, Wên Wan se retiró del mando y fue sucedido por su hijo Wu Wang, que derrotó a la dinastía Shang, dando inicio a la dinastía Chou (c.1027- c. 221 a.C.). Wu Wang, conocido como Duque de Chou, descubrió los estudios que su padre realizó sobre el *I ching* y, percibiendo su enorme importancia, decidió continuar su obra.<sup>20</sup> Su gran contribución fueron los 384 comentarios: las llamadas líneas mutables o móviles. Mucho tiempo después, el *I ching* fue enriqueciéndose con comentarios atribuidos a Confucio y algunos de sus discípulos.<sup>21</sup>

El *I ching* ha sido interpretado por multitud de autores, entre ellos Confucio y Lao tzu. Su sabiduría, expuesta en un lenguaje psicológico amplio y sutil,

---

<sup>20</sup> .- El *I ching* –mediante un juego aleatorio en el que se arrojan seis veces tres monedas o cuarenta y nueve varillas en estado de concentración, haciendo una pregunta sobre determinada cuestión que pueda ser de interés– pone al consultante frente a uno de los posibles 64 hexagramas que será la hipótesis-respuesta a la pregunta o, más justamente, la síntesis de las fuerzas que se mueven para determinar el asunto o el acontecimiento considerado.

<sup>21</sup> .- El *I ching* forma parte de los “Cinco Clásicos”, título genérico bajo el que se agrupó el origen de toda la doctrina confuciana. Sobreviviendo a las guerras, a los cambios de dinastías y a la quema de bibliotecas, el *I ching* atravesó los siglos hasta llegar a Occidente a fines del siglo XIX.

muestra que entre el hombre y la naturaleza se ejerce una acción recíproca. Así, el verdadero conocimiento consistirá en interrogar a las cosas, en observar los fenómenos y en interpretarlos como signos que interesan a todo el universo. Ningún hecho tiene sentido si se toma aisladamente, pues el universo es un todo orgánico cuyos elementos son interdependientes. La realidad objetiva se funda en estas relaciones entre las cosas y de su cohesión resulta la armonía universal.

En el taoísmo, el confucianismo y el budismo de Meditación, se expresa una cosmovisión en la que el ser humano es considerado como un organismo que ha de desarrollarse en armonía e interacción con el ambiente que le rodea. Si, como se afirma en ocasiones, los orígenes de todas estas doctrinas se encuentran en el *I ching*, parece que no se basan en el texto del libro, sino en la manera en que fue usado y en los supuestos en los que descansa.

## TAOÍSMO FILOSÓFICO

Las figuras claves del taoísmo –al menos en el apartado que corresponde a su corriente filosófica, que es la que aquí interesa por haber sido sus ideas las que influyeron de un modo concluyente en la formulación de la doctrina del budismo de Meditación– son Huang (ti), Lao (tzu), Lie (tzu) y Chuang (tzu). A su vez, estos son los títulos de los textos fundamentales de la doctrina taoísta.<sup>22</sup>

Aparte del Emperador Amarillo –Huang ti–, la figura histórica más antigua de los taoístas conocidos parece haber sido la de Lao tan (Lao tzu).<sup>23</sup> En las

---

<sup>22</sup> .- Esta corriente filosófica (*tao hsia*) se encuentra al margen de la religión taoísta (*tao chiao*), otra forma desarrollada posteriormente que supuso una degeneración del taoísmo filosófico, del que se apropió el uso de la terminología y de algunas nociones básicas. El taoísmo filosófico se aleja radicalmente de las concepciones mágico-religiosas y de las supersticiones simplistas que, como las prácticas yóguicas y alquímicas o la búsqueda de la inmortalidad (*hsien*), fueron ensalzadas por el taoísmo *hsien*.

<sup>23</sup> .- Lao tan (Lao tzu), también era conocido como Li êrh (Orejas de ciruelo). Su “sobrenombre” (*tzu*) era Po yang, mientras que “tan” fue su *shi* (nombre póstumo). La versión en el sistema de transcripción *Pinyin* del término *tzu*, que significa maestro, es *zi*. De este modo, los nombres de Lao tzu, Lie tzu y Chuang tzu pueden aparecer como Lao zi, Lie zi y Zhuang zi en algunos textos.

*Analectas* de Confucio (*Lun yü*),<sup>24</sup> se hace referencia, no obstante, a dos personajes anteriores –Chieh yü y Chieh ni– cuyo estilo de vida se acomoda con el modelo del *yin shih* (sabio taoísta). De todos modos, la figura de Lao tzu como inspiradora del *Lao tzu*, conocido también como *Tao tê ching* (*Libro del camino y de su virtualidad*), es la que ha sido tomada hasta nuestros días como punto de referencia para la comprensión del ideario taoísta. Ciertamente, en el *Tao tê ching* se encuentra expresada la esencia de la filosofía del *tao*, mostrándose una interpretación del mundo, del hombre y de la sociedad que dio origen a una escuela de pensamiento que proyectó las originales teorías del “camino” (*tao*) y de su “virtualidad” (*tê*) a través de los tiempos.<sup>25</sup>

Los datos que se poseen de la vida de Lao tzu son escasos y confusos. Se dice que nació en Ch’u en el 571 y que murió en el 479. Por lo tanto, hubo de ser contemporáneo mayor de Confucio. En un legendario relato que informa acerca de la prodigiosa concepción de Lao tzu, se explica cómo un rayo de luz se introdujo en la boca de su madre cuando ésta se disponía a bostezar, dejándola profundamente consternada. Su desconcierto sobrepasó todos los límites cuando de su axila izquierda nació Li êrh (de enormes orejas), mientras yacía dormida a la sombra de un ciruelo.

Aunque sus orígenes sigan permaneciendo en la oscuridad, en cambio, se conoce con seguridad su cargo como bibliotecario mayor en los archivos impe-

---

<sup>24</sup> .- El *Lun yü* es uno de los “Cuatro libros” confucianos. El conjunto de los “Cinco clásicos” (*Wu ching*) y de los “Cuatro libros” (*Szu shu*) reúne el ideario doctrinal de la escuela de Confucio. Entre el conjunto de estos “Cuatro libros”, algunos son obra del mismo fundador, mientras que los otros se atribuyen a sus discípulos, quienes allí exponen comentarios e interpretaciones de los pensamientos del maestro.

<sup>25</sup> .- *Lao tzu*, *Lie tzu* y *Chuang tzu* son reconocidos como los más antiguos textos clásicos del taoísmo. No obstante, según observa Fung Yu-Lang: “Es solamente en el *Chuang tzu* donde encontramos una filosofía bien desarrollada; y una gran parte de esta obra, en especial los capítulos interiores, es considerada auténtica; también hay ramas paralelas del taoísmo, el ultramaterialismo y hedonismo de Yang Chu, por ejemplo. Pero la filosofía de Chuang tzu representa la corriente principal de las enseñanzas taoístas. Su libro, junto con los ‘Comentarios’ de Kuo Hsiang, supone la literatura más importante del taoísmo”. Fung, Yu-Lang 1997, p. 5.

riales del Estado de Chou en el sur de China. Posteriormente, decidió renunciar a su puesto para dedicarse a una vida retirada.

La tradición cuenta que Lao tzu, posiblemente cansado del bullicio humano, decidió cruzar el gran torrente e integrarse definitivamente en la naturaleza. No podía ser de otro modo, pues el núcleo de su pensamiento radicaba en el alejamiento del mundo (*pi shih*), probablemente como resultado de su rechazo absoluto por la realidad de su tiempo. Al llegar al paso fronterizo, Kuan Yin, el aduanero, conociendo que aquel anciano era un sabio, supo retenerle pidiéndole con amabilidad que antes de marchar le dejara “una parte de su sabiduría”.<sup>26</sup> De este modo, Lao tzu expuso –en el curso de una sola noche– sus ideas sobre el *tao* y sobre el *tê*, y lo tituló *Tao tê ching*.<sup>27</sup> Según una tradición china, Lao tzu atravesó las selvas vírgenes alimentándose de nueces y miel salvaje, y viviendo pacíficamente con los animales, los cuales no atacan nunca a los poseedores del *tao*. Esta misma leyenda cuenta que finalmente Lao tzu se retiró a las montañas y allí esperó apaciblemente la muerte en pleno éxtasis.

El *Lao tzu* o *Tao tê ching* es el texto que, en China, ha sido más comentado. La lista de los comentarios sobrepasa largamente los dos mil títulos. Para el taoísmo, lo que se designa como sobrenatural es lo natural y auténtico; lo que se considera natural y humano, para él es artificial, deforme y degradado. El *Tao tê ching* es el puente que une estos dos planos, enseñando “la sabiduría de parecer tonto, el éxito de parecer fracasado y la fortaleza de la debilidad”, a través de sus escasos 5.467 ideogramas.<sup>28</sup>

---

<sup>26</sup> .- Cf. “Leyenda en torno al origen del libro *Tao tê ching*”, en Brecht, Bertold. *Historias de almanaque*, Madrid: Alianza, 1975, pp.116-119. Algunos autores interpretan que el *Tao tê ching* fue escrito por Yin Hsi, llamado Kuan Yin por ser jefe del *kuan* (puesto fronterizo) de Han gu. Pero es Lao tzu quien ha de ser considerado, junto con el legendario Huang ti, como el iniciador e inspirador del pensamiento del taoísmo filosófico.

<sup>27</sup> .- *Tao* y *tê* son transcritos según el sistema *Pinyin* como *dao* y *de*; *Tao tê ching* es transcrito en este sistema como *Dao De Jing*.

<sup>28</sup> .- El libro de Lao tzu es muy breve, aunque en él se habla de muchas cosas. A veces su significado no es claro y se encuentra abierto a numerosas interpretaciones.

Actualmente, en base a los materiales históricos que se poseen, la opinión predominante considera que el *Tao tê ching* es el resultado final de una prolongada recopilación y elaboración en la que intervino toda una escuela a lo largo de muchos años. La redacción definitiva del libro habría tenido lugar hacia la primera mitad del siglo IV a. C.

*Tao* es el concepto en torno al cual se desarrolla todo el pensamiento taoísta. Pero el término *tao* no fue creado por Lao tzu, sino que se trata de un antiguo ideograma del que los diccionarios chinos señalan hasta trece distintos significados.<sup>29</sup> Lao tzu tal vez escogió esta palabra porque era la que mejor podía representar una idea de lo que, siendo inmanente, trasciende todo lo material y todo lo sensible. En el *Tao tê ching* se puede leer:

Hay una cosa confusamente formada,  
anterior al cielo y a la tierra.  
¡Sin sonido, sin forma!  
de nada depende y permanece inalterada,  
se la puede considerar el origen del mundo.  
Yo no conozco su nombre,  
la denomino *dao*.<sup>30</sup>  
(cap. LXIX [XXV])

---

<sup>29</sup> .- Como señala Juan Ignacio Preciado: “En la antigua China, todas las escuelas de pensamiento utilizaron el concepto *dao* (*tao*), aunque su contenido ideológico difiere notablemente de unas a otras. El confucianismo, por ejemplo, se servirá de *dao* para designar la norma moral, en correspondencia con los designios (camino) del cielo. Para el legista, el *dao* es el proceso mismo de la transformación de la naturaleza, la razón inherente a todos los seres, la síntesis suprema de todos los contrarios que se resumen en la contradicción-raíz *yin-yang*. Es esta segunda visión del ideograma *dao* la que más se aproxima a la que del mismo tiene el taoísta”. Preciado, Juan Ignacio 1983, pp. XXIII y XXIV.

<sup>30</sup> .- Trad. en Preciado, Juan Ignacio 1983, p. 139. La numeración observada se relaciona con el descubrimiento en 1973 de un manuscrito (el texto de Ma wang tui) del siglo II a. C. En este texto el orden de los capítulos aparece invertido: primero vienen los 44 capítulos del “Libro del *tê*”, y a continuación los 37 capítulos del “Libro del *dao*”. Para mayor comodidad, se sitúa entre corchetes la ordenación seguida en las anteriores traducciones.



Sería muy difícil definir el taoísmo en su sentido más profundo. Pero la opinión que sí prevalece hoy en día es que para el taoísmo filosófico –tal como se contempla en el *Lao tzu*, el *Lie tzu* y el *Chuang tzu*– el *tao* es de naturaleza espiritual. Según esto, el *tao* no es una realidad, sino una suerte de espíritu absoluto, origen de todo el universo material. O, como es expresado en el *Tao té ching*:

El *dao* es vacío,  
pero su eficiencia nunca se agota.  
Es un abismo,  
parece el origen de todas las cosas.  
Embota los filos,  
desenreda lo enmarañado,  
atenúa los brillos,  
igual a la suciedad.  
Profundo,  
parece existir y al mismo tiempo no existir.  
Yo no sé de quién es hijo,  
se manifiesta como antepasado de dios.<sup>31</sup>  
(cap. XLVIII [IV])

Así, el *tao* está por encima de todas las divinidades. Es lo primero, anterior al mundo sensible, y sólo de él pudieron nacer todos los seres. Este proceso es descrito así:

El *dao* engendra al uno,  
el uno engendra al dos,  
el dos engendra al tres, el tres engendra a los diez mil seres.  
Los diez mil seres contienen en su seno el *yin* y el *yang*.  
Los dos soplos vitales (*qi*) se compensan en un soplo vital  
armónico.  
Lo más aborrecido por los hombres,  
es la orfandad, la falta de virtud, la indignidad;

---

<sup>31</sup> .- Trad. en *ibíd.*, p. 97.

y, sin embargo, reyes y señores así se autodenominan.  
Las cosas aumentan al disminuirlas,  
disminuyen al aumentarlas.  
También yo enseño lo que otros han enseñado.  
Los fuertes no pueden tener un buen fin,  
esto será la guía de mi doctrina.<sup>32</sup>  
(cap.V [XLII])

Según puede observarse, el *Tao tê ching* se expresa en un lenguaje paradójico y negativo. Y ello es así debido a que todos los aspectos del universo se manifiestan mediante dos formas (*yin* y *yang*), y el *tao* es quien dirige la ley universal de esta dualidad de la naturaleza. La naturaleza, pues, está dividida en dos componentes no absolutos en sí mismos. Pero hay que señalar que este desequilibrio no es permanente, ya que estos dos aspectos (*yin* y *yang*) tienden a converger, es decir, tienden a reunirse armónicamente y a convertirse en una verdadera unidad.<sup>33</sup> Este orden natural, también designado *tao*, era puesto de manifiesto según el ideal clásico de la alternación periódica de las estaciones y en la de los días y las noches. Así, el ciclo de calor y frío, de luz y oscuridad, era explicado por la alternación de los principios *yin* y *yang*, cuya influencia determinaría el comportamiento de los seres.

Los dos principios de esta “dualidad ineludible” que rige el mundo filosófico oriental van a ser representados de la forma más abstracta desde los orígenes de la escritura en China: — — (*yin*) y ——— (*yang*).<sup>34</sup> *Yin* representa la involución del espíritu en la materia. Algunos de sus atributos son: negro, oscuro,

---

<sup>32</sup> .- Trad. en *ibíd.*, p. 11.

<sup>33</sup> .- La antigua filosofía taoísta china considera que el *yin-yang* es el principio antagonista por el cual se materializa el principio único de todas las cosas: el *tao* inmaterial, permanente y virtual. Así, el *tao* se materializa en el mundo físico –mundo actualizado pero no permanente, sometido al cambio y a la transformación, a la aparición y a la desaparición–.

<sup>34</sup> .- Originariamente, los ideogramas que corresponden a *yin-yang* debieron significar sombrío e iluminado por el sol (los lados Norte y Sur, respectivamente, de una montaña). De ahí pasaron luego a significar femenino y masculino y, finalmente, se convirtieron en concepto de las dos fuerzas o principios fundamentales del universo.

frío, invierno, femenino, receptivo, estático, tierra, sombra, noche, agua, materia... *Yang* representa todos los aspectos opuestos a *yin*: blanco, claro, cálido, verano, masculino, creativo, dinámico, cielo, luz, día, fuego, espíritu...

Una representación gráfica del universo encierra el *t'ai ch'ih* en un octógono (*pa kua*),<sup>35</sup> que está formado por otros tantos trigramas que simbolizan diferentes elementos (fig. 6). Estos trigramas, combinados por parejas, forman los sesenta y cuatro hexagramas, todas las posibilidades de mutación que se expresan en el *I ching*. El diagrama que ilustra la parte central (*t'ai ch'ih*) es un círculo constituido por dos partes idénticas, una blanca y otra negra, que tienen un núcleo del carácter opuesto. El círculo representa lo absoluto, lo que no tiene comienzo ni fin, lo que es eterno y en su esencia posee todas las cosas. En la parte central más densa del *yin* se encuentra la fracción de color blanco de su contenido *yang*, siempre existente en todo tipo de materia. De aquí, parte la evolución que forma el *yang*. A través de este movimiento oscilatorio se llega a un estado de equilibrio dinámico y simétrico, que se realiza perfectamente en una inercia aparente, tal como su símbolo –que se asemeja a dos gotas perfectamente unidas e invertidas en forma y color– lo muestra:



6. *T'ai ch'ih* circunvalado por el *pa kua*.

<sup>35</sup> .- Sobre el *pa-kua*, ver arriba, pp. 178-179 (fig. 4-5).

Si la eternidad puede ser concebida como un círculo que no tiene fin ni principio, dentro de ella, sin embargo, sí que existen dos campos opuestos y complementarios (que no son absolutos y no encierran juicio de valor alguno): el *yin* y el *yang*. El *t'ai ch'ih*, símbolo del taoísmo, representa la involución y la evolución, la alternación entre el *yin* y el *yang*. Mediante esta doctrina se enseña la existencia de tres fuerzas: una “masculina” (*yang*), una “femenina” (*yin*) y, superior a ellas, una tercera conciliadora: *tao*.

*Tao* es el concepto y principio en torno al cual gira el pensamiento taoísta. El ideograma *tao* (道) significa originalmente “camino” o “vía”. Según el taoísmo filosófico, es el “sendero” –físico y espiritual– por el que el ser humano avanza durante su vida. También se encuentra desde antiguo el ideograma *tao* utilizado por los taoístas en la acepción de “doctrina”, “enseñanza”, “método”, “procedimiento”, “conducir”, “poner en comunicación”, etc., aunque como derivación del empleo verbal del término *tao* en el sentido de “decir”, “hablar”. Así, puede entenderse como enseñar a otro, de palabra, el camino a seguir. Y *tao* es la palabra que informa y enseña, y de ahí su auténtico significado doctrinal.

La complementariedad del enfrentamiento entre las dos fuerzas básicas (*yin-yang*) no suele ser apreciada por aquellas personas que sólo están capacitadas para poder ver su lucha y no la conciliación que el *tao* hace de ellas. Es por esta razón que al afrontar el clásico dualismo occidental bien-mal absolutos, el ser humano tiende a inclinarse por el primero, desdeñando el otro, y crea con ello la moral. Según se expone en las teorías del taoísmo filosófico, cuando el hombre liberado hace el bien es porque ha trascendido la ilusoria primacía del principio inferior positivo, es decir, porque no da más importancia al bien que al mal. Este hombre puede rechazar toda sumisión a una disciplina parcial para llegar así a una disciplina total. Esta innecesidad de someterse a una disciplina parcial viene explicada por un concepto básico taoísta llamado *wu wei*.

*Wu wei* es una categoría que irradia en todo el pensamiento taoísta, desde sus más agudas concepciones metafísicas hasta la práctica moral y política. El

*wu wei* del *tao* se manifiesta en la naturaleza (*tzu jan*), que encierra el profundo sentido de la espontaneidad natural, la permanente e incesante transformación que no persigue ningún fin. En el plano del ser humano, *wu wei* se traduce en la renuncia a todo tipo de actividad intencional, ya sea en el ámbito de la propia persona, ya sea en el terreno político e incluso en el del conocimiento. La actitud del sabio taoísta consistiría en tratar de retornar a la sencillez primitiva, con lo que las necesidades personales se reducirían a las necesidades de la propia naturaleza, es decir, a seguir sus impulsos, satisfechos los cuales, la mente ya no deseará nada. Este no desear (*wu yü*), implica el *wu wei*. *Wu* es “no”, y *wei* significa “tensión”, “acto”, “esfuerzo”, etc. Cuando una persona se somete a la “disciplina” del *wu wei* lo que pretende es llegar a un estrato mental que podría llamarse de “liberación”. Se trata de un modo de dejar quieta la mente, vacía, en paz. Pero hay que precisar que *wu wei* no es un concepto puramente negativo, pues no consiste en la absoluta pasividad. *Wu wei* (no actuar), se dice del *tao* en cuanto que éste engendra a los seres sin intención preconcebida, sin finalidad ulterior. Precisamente, este no-esfuerzo, esta no-acción, junto a una adaptación a las mutaciones, a los cambios de la vida, es la base principal del taoísmo; y la actitud profunda de sus sabios es el vacío. El *Tao té ching* lo muestra diciendo:

El que se entrega al estudio,  
aumenta día a día;  
el que escucha al *dao*,  
disminuye día a día;  
disminuye y disminuye hasta alcanzar la no-acción,  
y como no actúa, nada hay que deje de hacer.  
Quien aspire a conquistar el mundo,  
permanezca siempre libre de todo quehacer.  
El hombre ocupado,  
no puede llegar a conquistar el mundo.<sup>36</sup>  
(cap. XI [XLVIII])

---

<sup>36</sup> .- Trad. en Preciado, Juan Ignacio 1983, p. 23.

Alcanzar el vacío es la norma suprema,  
conservar la quietud es el máximo principio;  
del devenir abigarrado de los diez mil seres,  
contempla su retorno.  
Innumerable es la variedad de los seres,  
mas todos retornan a su origen.  
Es la quietud.  
La quietud,  
es el retornar a la propia determinación,  
es lo permanente;  
conocer lo permanente,  
es la iluminación;  
quien no conoce lo permanente  
se procura en su ceguera la desgracia.  
Quien conoce lo permanente, todo lo abarca;  
quien todo lo abarca, es desinteresado;  
a quien es desinteresado, el mundo le obedece;  
aquel a quien el mundo obedece, se identifica con el cielo.  
quien se identifica con el cielo, se hace uno con el *dao*;  
quien se hace uno con el *dao*, vive largo tiempo.  
Hasta el final de sus días libre permanecerá de todo peligro”.<sup>37</sup>  
(cap. XXXVI [LXXI])

Se trata, en cualquier caso, de realizar un retorno al origen eliminando, conforme se progresa, las sucesivas formas que han ido siendo acumuladas. En lugar de atesorar el saber para conocer el *tao*, el sabio, por el contrario, se esfuerza por olvidar con el fin de llegar al vacío original:

Conocer es no conocer,  
he ahí la perfección.  
No conocer es conocer,  
he ahí el mal.  
El sabio no padece este mal,  
porque lo padece.

---

<sup>37</sup> .- Trad. en *ibíd.*, p. 121.

Lo padece,  
y por eso está libre de él.<sup>38</sup>  
(cap. XXXVI [LXXI])

Lo que se trata de lograr es un estado mental de plenitud en el que la mente se desarrolle con absoluta libertad, sin trabas que la obstaculicen. Sería el estado que los budistas Zen denominan “no mente” o “ausencia de espíritu” (ch., *wu hsin*; jp., *mu shin*), que designa el abandono de la autoconciencia. Según esta mentalidad, la actividad de la mente no se identifica con el proceso del pensar consciente, pues en este ámbito se concibe que la plenitud es alcanzada cuando se ha aprendido a dejar la mente “vacía” o “quieta”, permitiéndola que funcione de un modo espontáneo y pleno, es decir, permaneciendo en el *wu wei* (el estado de no intervención que respeta el libre curso de los acontecimientos).<sup>39</sup>

La ilustración del pensamiento expuesto en el *Tao tê ching* resultaría enteramente indescifrable si no se determinase el significado de *tê*. El *tao* es lo universal. La “virtualidad” (*tê*) es la particularización del *tao* en cada uno de los seres concretos. Así, el *tao* es la sustancia del *tê*, y el *tê* la función o eficiencia del *tao*. Cada *tê*, cada “virtualidad”, es la manifestación del *tao* universal.

*Tê*, al igual que el orden universal, presenta un sentido indeterminado, al percibirse como la central creadora de la espontaneidad original del hombre, que alcanza su plenitud en el *wu wei* pero se aleja al tratar de sujetarlo mediante disciplinas y técnicas formales.<sup>40</sup> En el *Tao tê ching* puede leerse:

---

<sup>38</sup> .- Trad. en *ibíd.*, p. 73.

<sup>39</sup> .- Según observa Ray Billington con respecto al concepto de *wu wei*: “Es no hacer en el sentido de no hacer nada cuando no hay nada positivo que pueda hacerse; actuar, en otras palabras, cuando el tiempo está maduro y la ocasión lo demanda.[...] Consiguientemente, una traducción más precisa de *wu-wei* podría ser “acción espontánea”, no muy distanciada de la idea Zen de acertar en el blanco sin realizar esfuerzo. Esto significa proceder intuitivamente, incluso no intencionalmente: expresando los propios pensamientos reales basados en el auténtico ser, más que cualquier clase de imagen proyectada que uno puede crear de sí mismo”. Billington, Ray 1997, p. 92.

<sup>40</sup> .- Como señala Juan Ignacio Preciado, “*Dao [tao]* y *de [tê]* son para el *Dao De Jing [Tao tê ching]* modelo de *wu wei*. No se imponen a los seres como el *tian ming*

[Aún] la mejor voluntad del mundo [*yen*],  
cuando es forzada no logra nada.  
La mayor rectitud, cuando es forzada,  
parece confusa.  
La mejor conducta, cuando es forzada,  
no resulta correcta,  
y así, como siempre, el mero ‘trabajo ritual’ es empleado para hacer  
respetar la ley.<sup>41</sup>  
(cap. I [XXXVIII])

A causa de que el *tao* es la total espontaneidad de todas las cosas, se puede hacer cualquier cosa sin pretender hacer nada. De este modo, en su origen, el taoísmo es el camino de la liberación que enfoca su actividad para llevar al ser humano a la identificación con su verdadera naturaleza. Se trata de una liberación con respecto a la convención para sumirse en el poder creador de *tê*, dejando la mente en libertad para que actúe.

## POSTERIORES DESARROLLOS DOCTRINALES

Con el correr del tiempo del Cielo y de la Tierra, el ideario de las enseñanzas confucianas y taoístas será desarrollado por algunos personajes fundamentales. Así, mientras a Confucio le sucedieron Mencio y Hsün tzu,<sup>42</sup> Lao tzu

---

(voluntad del cielo) confuciano sino que dejan que los seres se desarrollen por sí mismos. Esta es la fundamentación metafísica de las teorías políticas del *Dao De Jing* y de todo el pensamiento taoísta que, en aguda oposición a la escuela confuciana, van a estar siempre teñidas de un marcado anarquismo”. *Ibid.*, p. 180.

<sup>41</sup> .- Trad. en Watts, Alan W. 1991, p. 144. Este capítulo, el primero del “Libro del *tê*”, está traducido de tantas maneras diferentes que incluso es difícil concebir que todas las versiones representen al mismo texto. De hecho existen varios textos chinos y muy divergentes maneras de ser traducidos. Con ello puede perderse cierta coherencia, aunque también se gana en la amplitud de la interpretación de los diversos significados. El *Tao tê ching* es, en su esencia, un texto intraducible. El idioma chino y el del *tao* en particular, es de muy difícil versión a las lenguas occidentales.

<sup>42</sup> .- Mientras que Mencio (372-289 a. C.) desarrolló las tendencias idealistas contenidas en las teorías de Confucio, Hsün tzu (310-235 a. C.) se centró en la explicación del realismo filosófico de éste. Pero la diferencia principal entre ambos seguidores de Confucio era que Mencio creía en la bondad innata de los hombres, mientras que



fue seguido por Lie Yü-k'ou y Chuang tzu.<sup>43</sup> Pero los que podrían ser llamados patriarcas o verdaderos maestros apenas dejaron algunos textos, mientras que fueron sus sucesores los que desarrollaron finalmente las doctrinas mediante largos discursos escritos.

El *Lie tzu* y el *Chuang tzu* son los otros dos textos clásicos del taoísmo filosófico (*tao hsia*) que se han conservado junto con el *Lao tzu*, y puede decirse que estos tres libros conforman los preceptos de dicha doctrina, claramente diferenciada del taoísmo mágico o religioso (*tao hsien*).<sup>44</sup>

El *Lie tzu* es una obra atribuida a Lie Yü-k'ou (también conocido como Lie tzu –el maestro Lie–). Es muy cuestionada la autoría del libro por parte de este maestro y hoy día una gran parte del libro es considerada por muchos especialistas como una recopilación de textos taoístas realizada durante el comienzo del periodo Wei Chin (siglos III y IV d. C.), cuyas primeras letras habrían empezado a ser escritas en el periodo Chan Kuo o de los Estados Combatientes (siglos V- III a. C.) y cuya redacción continuó incluso en la época de la dinastía Han (206 a.C.- 220 d.C.). Los textos que se conservan de los ocho libros de que consta el *Lie tzu*, presentan algunas inevitables interpolaciones al texto original, siendo probablemente el *Yang ch'u* y el *Shuo fu* los únicos que corresponden a la obra original. Pero a pesar de todo, los ocho libros del *Lie tzu* son valorados con justo criterio como uno de los pocos textos que recogen el pensamiento taoísta representativo de la época de los Estados Combatientes.

---

Hsün tzu estaba persuadido de lo contrario. De este modo Hsün tzu proclamaba las grandes posibilidades de la cultura y las restricciones que se debían imponer en la sociedad, en tanto que Mencio pensaba que la cultura consistía en recuperar la natural bondad perdida del hombre.

<sup>43</sup> .- Lie Yü-k'ou era probablemente un sabio taoísta del siglo IV a. C., a quien se atribuye tradicionalmente la composición del *Lie tzu* (*Lie zi*). En cuanto a Chuang tzu, compositor de la obra que lleva su mismo nombre, falleció aproximadamente en el año 275 a. C., unos doscientos años después de la muerte de Lao tzu y, aunque era contemporáneo de Mencio, nunca llegaron a citarse el uno al otro en sus escritos.

<sup>44</sup> .- Resulta fundamental distinguir claramente entre el taoísmo mágico o religioso, que desarrolló sus doctrinas en base a la búsqueda de la inmortalidad, y el taoísmo filosófico heredero de las doctrinas del *Lao-tzu*, el *Lie tzu* y el *Chuang tzu*.

La noción del *tao* como matriz del universo que aparece en diversos pasajes del *Tao tê ching*, también aparece reflejada en el *Lie tzu*. En un pasaje de esta obra se dice:

*Lo que sin tener ningún origen se engendra espontáneamente es el dao. Lo que se engendra a partir de un principio y aunque tiene un final no perece, es el chang (lo permanente). Lo que es engendrado y perece, es el reino de la infelicidad. Lo que teniendo un origen muere naturalmente, también es el dao. Lo que muere por una causa y aunque no tiene un final perece, también es el chang. La vida que viene de la muerte es felicidad. Y por eso lo que produce la vida sin motivo se llama dao. El que hace uso del dao alcanza su final: es lo que se llama ajustarse al chang. Existir, tener un motivo, morir, también se dice adaptarse al chang.*<sup>45</sup>

Lie Tzu llamó la atención acerca del hombre, quien, al ser una criatura originada por transformaciones, experimenta en sí mismo la ley de constante mutación sin ser consciente de ello. Por eso, en su ceguera ante su propia mutación, ignora también la del universo y es apenas sensible a ciertos estadios aparentes de ese movimiento (la noche y el día, el ciclo de las estaciones, etc.), pero sin conseguir percibir su constante progresión. En el siguiente pasaje del *Lie tzu* se inquires sobre el proceso del devenir en su relación con el ser humano:

*El devenir cíclico nunca cesa. ¿Quién es capaz de aprehender los cambios secretos del cielo y de la tierra? Porque cuando las cosas disminuyen por un lado, aumentan por otro. En un lado adquieren plena consistencia, y en el otro se vacían. Hay crecimiento y decrepitud que se engendran y mueren perpetuamente. Su aparición y su desarrollo están relacionados por invisibles transiciones. ¿Y quién lo advierte?*<sup>46</sup>

Lie Tzu expuso del siguiente modo, con palabras que atribuyó a un discípulo de Lao tzu, la experiencia a la que conduce tras la realización de la espontaneidad:

---

<sup>45</sup> .- Trad. en Preciado, Juan Ignacio 1990, p. 96.

<sup>46</sup> .- Trad. en Odier Daniel y Marc de Smedt 1975, p. 48.

*Mi cuerpo está unido a mi centro, el centro se halla unido a la energía, la energía está unida al espíritu y el espíritu está unido al no-ser. Una cosa por pequeña que sea, un sonido apenas perceptible, aunque lo separen de mí ocho desiertos, o por muy cerca de mis ojos que se sitúen, si me conciernen, los conozco infaliblemente. Ignoro si se trata de una percepción de los sentidos o de un conocimiento instintivo: todo lo que sé es que este conocimiento me llega espontáneamente.*<sup>47</sup>

También señaló la conquista del equilibrio, que se alcanza mediante la naturalidad:

*El equilibrio es la norma suprema del mundo, aplicable también a todos los seres corpóreos. Si un cabello está equilibrado y colgamos de él un cuerpo pesado, el equilibrio se mantendrá. Si el cabello se rompe es que no estaba equilibrado. Si está equilibrado ningún peso lo romperá. Los hombres piensan que esto no es algo natural, pero algunos saben que sí lo es.*<sup>48</sup>

El desarrollo del ideario taoísta estuvo marcado finalmente por Chuang tzu, quien es considerado como el más grande escritor en prosa de la dinastía Chou (c.1027- c. 221 a.C.) y como uno de los grandes filósofos y escritores románticos de la literatura de todos los tiempos. Sus anécdotas sobre Confucio, Lao tzu o el Emperador Amarillo (Huang ti), no son menos místicas y fantásticas que las conversaciones que mantienen el Espíritu del Río y el Espíritu del Océano, por citar sólo un ejemplo.

El *Chuang tzu* se compone de treinta y tres libros redactados en el periodo Chan Kuo o de los “Estados combatientes” por Chuang tzu y sus discípulos, y presenta una enorme importancia porque se trata de la primera obra en la que se desarrolla la tesis taoísta del ritmo de la vida contenida en el *Tao tê ching*. Chuang tzu (el maestro Chuang), consecuentemente, ha de ser considerado como la cima del pensamiento taoísta pues, como observa Lin Yu-T’ang: “Al contrario que otros filósofos chinos ocupados principalmente por cuestiones prácticas de

---

<sup>47</sup> .- En *ibíd.*, p. 52.

<sup>48</sup> .- Trad. en Preciado, Juan Ignacio 1990, p. 112.

gobierno y personalidad moral, Chuang tzu expone la única metafísica que existe en la literatura china antes del advenimiento del budismo”.<sup>49</sup>

Algunos de los rasgos que se reflejan en el *Chuang tzu*, como la supresión de la idea del “ego”, la contemplación, o “viendo al Solitario”, acreditan a estos fundamentos originarios de China como antecedentes directos de los planteamientos que adoptará la corriente “contemplativa” del budismo *Mahâyâna* procedente de India, cuando se estableció en el sur de China a partir del siglo VI d. C. Y será aquí donde evolucionará y prosperará durante más de siete siglos esta corriente de budismo al conciliar sus ideas sobre la “iluminación interior” con la esencia del taoísmo, que le transmitió su verdadero significado.

Como se puede apreciar en los textos fundamentales que se han conservado (*Lao tzu*, *Lie tzu* y *Chuang tzu*),<sup>50</sup> los taoístas, en sus orígenes, eran hombres que buscaban el equilibrio y la paz interior en equilibrio con lo exterior. El sabio taoísta o “sabio oculto” (*chin shih*), si acaso tuviera alguna aspiración práctica, sería sencillamente la de la realización espontánea del ideal del *shên jên* (para el taoísta, “hombre sabio o virtuoso que penetra en la armonía universal”) o del *chin jên* (hombre que ha alcanzado la cumbre de la perfección).<sup>51</sup>

## OTROS DESARROLLOS DEL TAOÍSMO

Paralelamente a Chuang tzu y a sus discípulos, existió la escuela de Huan Lao, que alcanzó un considerable impulso en los siglos IV-III a. C. y tuvo una gran influencia llegando a convertirse en el soporte ideológico de los primeros

---

<sup>49</sup> .- Lin Yu-T’ang 1959, p. 70. Ver también arriba, p. 182, nota 25.

<sup>50</sup> .- El resto lo constituyen algunos libros de *Kuan tzu*, y algunos libros y fragmentos del *Hai Nan tzu* y del *Lu shih Ch’un ch’iu*, aunque todas ellas son obras eclécticas que mezclan la ideología taoísta con la de otras escuelas (*yin-yang*, confucianistas, legistas, etc.).

<sup>51</sup> .- El ideograma “seres humanos” (*jên*) no tiene género que lo diferencie, lo que quiere decir que la palabra china “hombre” implica a los seres humanos de ambos sexos. Por lo tanto, cuando se habla aquí de “sabio oculto”, “hombre verdadero”, “naturaleza humana”, etc., se está haciendo siempre referencia tanto al género masculino como al femenino.

emperadores de la dinastía Han, si bien la pureza de su taoísmo dejaba mucho que desear.

En el siglo I d. C. se inició un periodo de eclipsamiento del taoísmo, y no será hasta el siglo III –época de fragmentación política y rivalidades sin fin, al igual que la de Chan Kuo– cuando aparecerán algunas escuelas taoístas que, como la Hsüan hsüeh, brotaron con una fuerza renovadora.

La escuela Hsüan hsüeh, cuyo primer ideograma *hsüan* (misterioso) procede del capítulo XLV [I] del *Lao tzu*, utilizó los textos conocidos como los “Tres misteriosos” (*Lao tzu*, *Chuang tzu* e *I ching*) exponiendo su doctrina sobre la base de comentarios a estos tres libros. Esta escuela se dividirá en dos vertientes: la que representa la teoría de la supremacía del no ser, que entendía el *wu* (no ser, vacío) en un sentido metafísico como origen del universo, tratando de compenetrar el *wu wei* de la escuela con el confucianismo, y la que sostenía la teoría materialista de la supremacía del ser (*ch’ou yü lun*). La última de estas corrientes será la verdaderamente inconformista, contestataria y anti confucianista, es decir, la única de raigambre verdaderamente taoísta.

El espíritu rebelde de los Siete Sabios –como se llamaron a estos seguidores de la verdadera tradición taoísta– fue recogido por P’ao Ch’ing-yen, quien vivió hacia el siglo III o IV d. C. y del que apenas se conoce poco más que su nombre. Puede decirse que P’ao Ch’ing-yen fue la última gran figura creativa del taoísmo filosófico al cabo de su historia. Aunque no volverán a surgir grandes filósofos del *tao*, este principio rector de la armonía universal será desarrollado por gran número de poetas, pintores y personajes rebeldes e independientes como pueden ser los T’ao Ch’ien (370-427), Wang Wei (701-760), Li Pai (Li Po) (701-762), etc., nombres a los que hay que agregar los de los monjes del budismo Ch’an como pueden ser Ch’an-yüeh (- 913), Ch’ang ch’ih-ch’ih (1186-1266), Ch’ih-weng (- s.XIII), Ch’uang-fêng (1263-1323), y un largo etc., receptores de la esencia de esta doctrina que se expandirá felizmente gracias a la difusión a gran escala del Ch’an hacia Japón desde finales del siglo XII.

El taoísmo empezará a desaparecer en China en tiempos de la dinastía T'ang, siendo el confucianismo la doctrina que dominará a partir de entonces la ideología oficial. El taoísmo pasó entonces a ser presentado como una forma de vida individual, intuitiva y hedonista, tal como se puede apreciar en la obra del poeta Li Po.

Así, se convertirá en lo que siempre fue en el espíritu de sus creadores: en una concepción del mundo, una estética, lo que supone una evidente superación de las concepciones confucianas y de las propias taoístas puramente éticas. Pues el secreto de toda estética consiste, simplemente, en lograr un perfeccionamiento de la ética que le sirve de base y punto de referencia, para poder trascenderla posteriormente y así lograr actuar con plena libertad. Todo está ordenado, pues, por el paso de la ética a la estética; pero la estética que de aquí resulta no es más que una estética individualista que promueve el libre y espontáneo desarrollo de todas las cosas, los *diez mil seres* de los que se habla en el *Tao tê ching*.

Será precisamente durante la dinastía T'ang y durante la dinastía Sung meridional (siglos VII - XIII), cuando tendrá lugar el auge de la corriente “contemplativa” de budismo (Ch'an), conducida desde la India hasta China por Bodhidharma hacia el año 520 d. C. Los monjes de origen chino, embebidos de las concepciones confucianas y taoístas que habían determinado la sociedad China desde siglos atrás, dieron un vigor inusitado a esta corriente del budismo.

El contenido esencial de la Doctrina del Corazón de Buda –como era conocida en su origen la corriente de pensamiento del budismo *Mahâyâna* difundida por Bodhidharma y sus sucesores– se concilió de tal modo con las enseñanzas taoístas que puede considerarse a la escuela Ch'an como la legítima sucesora de las ideas vertidas en los libros clásicos del taoísmo filosófico, y como la principal y más eficaz escuela budista, caracterizada, según declaran muchos seguidores japoneses del budismo Zen que recogieron esta herencia, por haber preservado en todo momento las enseñanzas fundamentales de Buda liberadas de todo tipo de adiciones superfluas.

## INTRODUCCIÓN DEL BUDISMO EN CHINA

El budismo hizo su aparición en China en el siglo I d. C., durante el mandato de Ming-ti (57-75 d. C.), emperador de la dinastía Han oriental (25 d. C.-220 d. C.), que comenzó su reinado haciendo revivir las ceremonias prescritas en los *Ching* o “libros de la religión”. Pero el suceso más notable acaecido durante la regencia de Ming-ti fue, sin duda alguna, la protección otorgada por parte del emperador a los seguidores de la original doctrina de Buda que, llegados desde la India, introdujeron en una China sólidamente asentada en sus ancestrales tradiciones confucianas y taoístas la teoría de la reencarnación, junto con la de los dos principios fundamentales: el vacío y la nada.

Los seguidores de Buda –conocidos en China como los miembros de la secta de Fo– lograron seducir a numerosos sabios con su nueva doctrina y alcanzaron cierto prestigio en la corte de los Han. Pero China, fundamentada espiritualmente en el confucianismo y en el taoísmo, se sentía demasiado orgullosa de su antigua civilización para aceptar abiertamente y de una forma natural esta religión importada de la India. Por esta razón, aunque se estudiaron estas nuevas creencias, en un principio nadie pensó en convertirse al budismo. Hubieron de transcurrir tres siglos para que el poder imperial se dignara a conceder a sus súbditos la oportunidad de convertirse en monjes.<sup>52</sup> No obstante, durante ese tiempo tuvo lugar la introducción en China de los *sûtra* del budismo *Mahâyâna*, lo cual

---

<sup>52</sup> .- Sobre las vías de difusión del budismo en China, García-Ormaechea señala: “Seguramente, la difusión del budismo se realizó no sólo a través de monjes y peregrinos sino, principalmente, de los propios comerciantes, pues la distribución de los monasterios se ajusta al itinerario de la Ruta de la Seda. Los grandes santuarios budistas chinos eran numerosos y populares, y fueron excavados en altos acantilados de arenisca, constituyendo en la actualidad una de las maravillas del arte oriental: conjuntos de Dunghuang, Yungang y Longmen. Los misioneros budistas chinos emprendieron su labor en los oasis de Tarim, entre las tribus indoeuropeas. Debido a esto el budismo penetró en China en su variante centroasiática del Mahâyâna (Gran vehículo), proselitista y altruista, con una gran imaginería de culto. Una vez en China, se difundió desde las ciudades al campo absorbiendo aspectos confucianos y taoístas”. García-Ormaechea, Carmen 1988a, p. 73. Para una introducción de los desarrollos institucionales del budismo en China, cf. Zürcher, Erik 1959, Ch'en, Kenneth 1964 y 1973.

impulsó la actividad de los traductores y propició la elaboración de nuevas interpretaciones.<sup>53</sup> Hacia el siglo V la labor de traducción de los *sûtra* estaba prácticamente terminada, sobre todo gracias a la aportación de la escuela de traductores de textos sánscritos del “Gran vehículo” dirigida por el gran Kumârajîva.

En China, al igual que ocurrió en la India, fueron príncipes de origen extranjero quienes hicieron posible el esplendor del budismo.<sup>54</sup> A principios del siglo IV, cuando la China del norte se había convertido en “el paseo de los bárbaros”, los budistas se preocuparon por lograr adeptos entre los príncipes invasores turco-mogoles. A la conversión de Fu K’ên (357-385) siguió la de la dinastía de los Tabghatch, que tomarán el nombre chino de Wei.<sup>55</sup>

Cuando por fin fue empezado a ser comprendido en China, el budismo fue acogido con tolerancia debido principalmente al carácter universalista que emanaba de su doctrina. Además, a causa del tipo de moralidad que fomentaba, fue recibido con inusitado interés y se adaptó perfectamente a la mentalidad práctica china, logrando establecerse sobre todo en áreas que no habían aceptado fácilmente las rígidas normas confucianistas. Pero el budismo estaba representado por ciertos valores que, surgidos en la India, no se adaptaban a las costumbres

---

<sup>53</sup> .- Como indica Mourre: “[...] Se dice que los dos monjes llevados a Longmen (Luoyang, Henan) por la misión del emperador Ming-di fueron los autores del primer texto budista chino, el famoso *Sutra de los 42 artículos*, obra de transición en la que se reconoce ya la influencia de la doctrina ‘del vacío’”. Mourre, Michel 1962, p. 313.

<sup>54</sup> .- En India fueron los gobernantes del clan de los Kushana, procedentes del tronco mongol, quienes, a partir de Kaniška (mediados del siglo II d. C.), favorecieron más ampliamente la expansión del budismo en su vertiente *Mahâyâna*. Kaniška trasladó la capital a Mathura –enclave estratégico en el camino hacia la Ruta de la Seda– y se convirtió al budismo sirviéndose de los grandes conjuntos monásticos budistas como base sobre la que consolidar su dominio en el imperio centroasiático que regentaba. De este modo, se convirtió en el gran impulsor de los monasterios rupestres excavados que jalonaban la Ruta de la Seda, así como de las imágenes esculpidas en las montañas que servían de guía a los viajeros. A él se le debe también la expansión de la *stûpa* (torre-relicario) budista por los territorios de Asia.

<sup>55</sup> .- Los primeros que profesaron la nueva doctrina en China fueron miembros de las clases altas de la sociedad. Pero, a partir del llamado periodo de las “Invasiones bárbaras” o de los “Dieciseis Estados y las Cinco Especies de Bárbaros” (siglos III-VII), e incluso antes, se detecta la presencia del budismo entre las clases populares.



chinas tradicionales. Así, por ejemplo, puede observarse que el budismo conllevaba un determinado tipo de monaquismo que suponía una total novedad para un pueblo chino que sólo conocía la tradición de los eremitas que se retiraban a las montañas.<sup>56</sup> Otro aspecto que tampoco encajaba en la sociedad china eran las normas que prescribían el celibato, además de toda una serie de conceptos básicos del budismo tales como *samsâra*, *karma*, *nirvâṇa*, etc., que en un principio causaron gran desconcierto al no poder ser correctamente interpretados.

Pero, a pesar de todo, el budismo quedó definitivamente implantado en China a causa de la irrefrenable fuerza expansiva inherente a su teoría universalista, propagada inicialmente gracias a la intensa labor de traducción de los *sûtra* y los *śâstra* del budismo *Mahâyâna*, con la inevitable labor de interpretación que suponía la translación de estas escrituras. Este proceso tuvo lugar desde los siglos III al VI. Posteriormente, durante la dinastía T'ang (618-907), la traducción e interpretación de los *sûtra* se desarrolló bajo el patrocinio imperial, llegando a convertirse con el tiempo en la actividad filosófica y religiosa dominante en China —sin subvalorar por ello la enorme importancia que tenían algunos de los preceptos y cánones confucianistas firmemente arraigados en la sociedad, como eran los Exámenes Imperiales—.

## TRANSFORMACIONES E INTERACCIONES DOCTRINALES

Aunque hay autores que incluso sostienen que la doctrina taoísta terminó de elaborarse con la suma de los trabajos confucianistas, se podrá objetar, ciertamente, que el contenido de estas dos doctrinas es muy divergente y que algunos de sus planteamientos y de sus conclusiones son totalmente contradictorios. Pero la polémica entre los seguidores de la doctrina de Confucio y los seguidores de la doctrina del *tao*, podría decirse que finalmente resultó beneficiosa para to-

---

<sup>56</sup> .- En India también se había respetado la tradición de los “ascetas errantes” o “sabios del bosque” (*rishi*). El hombre que renunciaba al mundo era el personaje más admirado y la sociedad cuidaba de él, siendo considerado como el representante más digno de la humanidad.

dos, al registrarse como aporte doctrinario el producto de la disputa de los adeptos de ambos grupos. El budismo, que procedía de India, no menos dispar, vino a proporcionar mediante su teoría central de la iluminación la guía práctica para el efectivo desenvolvimiento de la espontaneidad basado en un profundo conocimiento de la realidad, constituyéndose así en la “vía de liberación” que logró la unificación con estas dos importantísimas tradiciones chinas.

Al plantear las variadas interrelaciones existentes entre todas estas doctrinas, se podrá comprobar cómo algunos puntos de vista difieren y otros coinciden. No obstante, y a pesar de no poderse delinear con claridad una evolución de las tramas en que se relacionan las diferentes doctrinas que fueron siendo abrazadas por el budismo de Meditación en su configuración, en el debate, aportan una visión más sólida para lograr el entendimiento de la naturaleza humana y social, sin la cual, aunque nos pueda pesar, el hombre no sería hombre, sino una de las bestias que pueblan el universo.

## **Confucianismo -taoísmo**

Avanzado ya el siglo VI a. C., durante un periodo de intranquilidad, guerras, caos y revoluciones, en un tiempo en que el poder en China se hallaba debilitado, Confucio insistió vehementemente en la necesidad de la restauración del orden y de la estabilidad.<sup>57</sup> Lo que más deseaba era el establecimiento de un orden sano y permanente, y por eso se mostraba claramente partidario de lo normal y de lo usual, en contra de lo extraordinario. Pero, a diferencia de su contemporánea corriente legalista, la doctrina elaborada por Confucio, conocida posteriormente como “la religión del ritual”, no pretendía que se gobernara por medio

---

<sup>57</sup> .- Como señala Kim Lee: “El periodo más creativo y fructífero de la filosofía china fue el correspondiente a la dinastía Chou en su última etapa, históricamente conocido como periodo de ‘Primavera y Otoño’ y el de los ‘Reinos combatientes’”. Kim Lee, Sue Hee 1988, p. 52. En esta última época se crearon muchas de las escuelas filosóficas chinas más importantes –taoístas, moístas, confucianistas, legalistas, homeopáticos, etc.–, si bien en el siglo VI a. C. hubo tantas divergencias entre ellas que fueron conocidas como las “Cien escuelas de Pensamiento”.

del férreo cumplimiento de las leyes, sino que trataba de infundir en las personas un sentimiento de reciprocidad y adaptación para con los demás seres humanos.<sup>58</sup> Por estas razones, la “benevolencia” (*jên*) y la “justicia” (*i*) se convirtieron en los máximos ideales a alcanzar por sus seguidores.<sup>59</sup> Asimismo puede apreciarse cómo la doctrina de Confucio difiere fundamentalmente del concepto que tiene Lao tzu del ordenamiento social, a decir de este último:

El hombre de virtud superior no tiene virtud,  
y por ello precisamente la posee.  
El hombre de virtud inferior se aferra a la virtud,  
y por eso precisamente carece de ella.  
El hombre de virtud superior no actúa,  
ni pretende alcanzar fin alguno.  
Quien posee la rectitud superior actúa, y pretende alcanzar un fin.  
Quien se conforma a los ritos actúa y cuando alguien no corresponde,  
extiende sus brazos y le obliga a someterse.  
De modo que tras la pérdida del *dao* aparece la virtud,  
tras la pérdida de la virtud, aparece la bondad,

---

<sup>58</sup> .- La escuela legalista es, junto al taoísmo y al confucianismo, una de las corrientes filosóficas más importantes generadas en China en el siglo VI a. C. Los legalistas pensaban que los intereses de los gobernantes son preeminentes, anteponiéndose a todo lo demás, y respaldaban unas leyes estrictas mediante las que se debía regir la comunidad. Desde el establecimiento de la dinastía Ch'in se fomentó la victoria de los legalistas, lo que provocó la destrucción de numerosos libros en el año 213 a. C. y el asesinato de sabios confucianos, moístas y taoístas; pero durante la dinastía Han tuvo lugar un cambio de enfoque, convirtiéndose el confucianismo en la ideología oficial. Fue el emperador Wu ti (140-86 a. C.), de la dinastía Han, quien reemplazó a la nobleza por funcionarios seleccionados a través del sistema del Examen Imperial, lo que permitió consolidar el confucianismo en la sociedad china a través de los legisladores, pues fueron los textos confucianistas los principales temas elegidos para estos exámenes. La formación confuciana de letrados y mandarines logró consolidar el sistema imperial hasta 1911, si bien existieron algunos momentos de interrupción.

<sup>59</sup> .- El significado de *jên* (benevolencia) contiene varias connotaciones que los estudiosos de la doctrina de Confucio se han encargado de interpretar. Se podría traducir como “amor”, “bondad”, “comprensión”, etc. Confucio había dicho que la bondad consistía en amar a todos los hombres, mientras que la ciencia trataba de reconocerlos. Para otros autores *jên* es el amor filial entre los hombres, y decían que *jên* es el hombre, el ser humano. *I* (virtud) es traducido también como “ritos” o “ceremonias”, que debían ser respetadas por los gobernantes y señores feudales.

tras la pérdida de la bondad aparece la rectitud,  
 tras la pérdida de la rectitud aparecen los ritos.  
 Los ritos, pues, suponen un debilitamiento de la lealtad y la confianza,  
 y son el principio del desorden.  
 Los conocimientos son la superficie del *dao*,  
 y el principio de la necesidad.  
 Por eso el sabio se mantiene en el fondo y no en la superficie,  
 se mantiene en el centro y no en el extremo.  
 De manera que rehúsa lo uno y adopta lo otro.<sup>60</sup>  
 [cap. I (XXXVIII)]

Se puede apreciar que la principal diferencia entre las teorías de Confucio y las de Lao tzu radica en que el primero se desliza de lo general a lo particular, mientras que Lao tzu plantea un camino en sentido inverso. Así, mientras el seguidor de Confucio busca acumular conocimientos, el sabio taoísta procura librarse de ellos, pues sabe más cuanto menos sabe, ya que “los conocimientos son la superficie del *tao* y el principio de la necesidad”.

Mientras que para el taoísmo el *tao* es de naturaleza espiritual (aunque también es de naturaleza material –*yin*, *yang*–), el humanismo de Confucio carece de elementos metafísicos o místicos, dirigiéndose hacia la esfera de las relaciones humanas. La idea de Confucio era que todos los hombres, acomodándose a la armonía moral que les correspondiera, volvieran innecesario el Gobierno mismo.<sup>61</sup> Así, esta moral agnóstica revela que “el universo es como es pero el hombre no siempre está conforme con él, pues nada hay tan grande ni tan pequeño que impida a la mente concebir algo aún más grande o más pequeño”.<sup>62</sup>

---

<sup>60</sup> .- Trad. en Preciado, Juan Ignacio 1983, p. 3.

<sup>61</sup> .- Durante el inestable periodo de Chan Kuo o “Estados Combatientes” las diferentes escuelas filosóficas proponían soluciones para intentar acabar con las continuas guerras y conflictos. Los taoístas buscaban lograr la armonía con la naturaleza, sugiriendo regresar a un pasado utópico en que el hombre se encontraba libre de afecciones.

<sup>62</sup> .- De aquí se deduce otro de los conceptos fundamentales de la doctrina de Confucio: *chung yung* (el medio). Según Confucio el hombre superior es el que sabe mantenerse en su centro, pues ese es el camino recto del universo, cuya ley constante y eterna es la armonía.

La concepción taoísta del mundo va aún más lejos al considerar que cada cosa o acontecimiento (*shih* o *wu*) es lo que es sólo en relación con los demás. Esto es lo que se conoce como principio del “surgimiento mutuo” (*hsiang shêng*) que aparece explicado en el *Tao tê ching*:

Ser (*you*) y no ser (*wu*) se engendran mutuamente,  
difícil y fácil se producen mutuamente,  
largo y corto se forman mutuamente,  
alto y bajo se completan mutuamente,  
significado y palabra se armonizan mutuamente,  
delante y detrás se siguen mutuamente,  
es la ley de la naturaleza (*chang*).<sup>63</sup>  
[cap. XLVI (II)]

Según este principio, si todas las cosas siguieran su curso, la armonía del universo quedaría restablecida, puesto que cualquier proceso sólo puede realizarse en relación con los demás procesos del universo.<sup>64</sup>

Ciertamente, tanto el confucianismo como el taoísmo aconsejan “acomodarse” a la naturaleza humana, a los semejantes, a la sociedad. Pero mientras el confucianismo exige crítica y gobierno –pues concede que únicamente con estas cosas se hace posible una contribución a la perfección general–, el taoísmo, por su parte, afirma que hay que “confiar” en la naturaleza humana, pues si uno no confía en su propia naturaleza ni en la de los demás, se encuentra totalmente paralizado.<sup>65</sup> De este modo, a pesar de numerosos puntos en común, existen mu-

---

<sup>63</sup> .- Trad. en Preciado, Juan Ignacio 1983, p. 93.

<sup>64</sup> .- Cf. Watts, Alan W. 1991, pp. 91 y 92.

<sup>65</sup> .- Según observó Alan W. Watts: “Como seres humanos, debemos arriesgarnos a confiar unos en otros con el objeto de lograr algún tipo de comunidad de trabajo y también debemos correr el riesgo de orientar nuestras velas de acuerdo con los vientos de la naturaleza, ya que nosotros mismos somos inseparables de este tipo de universo y no existe ningún otro que podamos habitar”. *Ibid.*, p. 57. Sobre este mismo asunto, Watts apuntó en otro lugar de su obra: “La confianza en la naturaleza humana implica la aceptación de lo bueno-y-malo en ella, y resulta difícil confiar en aquellos que no admiten sus propias debilidades”. *Ibid.*, p. 120.

chas diferencias de actitudes entre los seguidores de ambas doctrinas, siendo así que mientras para los confucianistas el grado de influencia dependerá del grado de cultura alcanzado, para los taoístas se tratará simplemente de ir desarrollando la vida conforme al principio de la “no-acción” (*wu-wei*), la no intervención humana que no puede precipitar el caos.<sup>66</sup> De este concepto básico taoísta derivarán una serie de términos que fueron definidos por los maestros Ch’an, tales como *wu-nien* (no-atado), *wu-hsin* (no-espíritu o carencia de afectación), *wu-hsing* (sin-nombre, sin-naturaleza), etc.

Se puede decir que lo que pretendían lograr con sus enseñanzas los maestros del budismo de Meditación no era otra cosa que permitir actuar a sus seguidores con plena libertad, lo cual concuerda totalmente con el modo de actuar de los taoístas; y si se sirvieron de ciertos principios y normas éticas confucianas, fue simplemente para poder desarrollarse en una atmósfera de paz y tranquilidad, al tiempo que lograban adquirir un sólido prestigio de cara a los estamentos más elevados de la sociedad de su tiempo. De este modo, mientras que del taoísmo se consiguió apreciar todo su espíritu, el confucianismo quedó relegado principalmente al plano de las relaciones humanas con el propósito de crear un tipo de asentamiento o matriz cultural donde las enseñanzas de esta corriente del budismo pudieran florecer sin impedimentos.

No obstante las diferencias existentes, si el budismo de Meditación eligió el camino de la “no-acción” (*wu-wei*), sumergiéndose en el mundo y en sus circunstancias, y si optó por el sendero de la “virtud” (*i*), puede decirse que lo que se pretendía lograr era adentrarse en la naturaleza humana y buscar un estado de

---

<sup>66</sup>.- Según la esencia del *wu-wei* político, uno no debe intentar cumplir las leyes que vayan en contra de la naturaleza humana, lo que implica que no se debe aceptar ningún atentado que pretenda circunscribir de alguna manera su libre fluir. Con respecto a este punto, los confucianos eran de la misma opinión que los taoístas, pues Confucio no antepone a todas las virtudes la “rectitud” (*i*), sino la “piedad” humana (*jên*), que no significa tanto “benevolencia” como ser enteramente humanos —una cualidad que Confucio no llegó a definir, lo mismo que Lao tzu no definió el *tao*. Confucio observó que lo que ha de regir las relaciones entre los hombres es el sentido de la oportunidad.

conciencia participante de la totalidad universal. Y aunque la corriente derivada del Ch'an, que evolucionará posteriormente en Japón con el nombre de Zen, debe ser considerada como la principal introductora en el archipiélago japonés de las nociones netamente prosaicas del confucianismo, es preciso tener en cuenta que este movimiento budista se convirtió en el legítimo sucesor del taoísmo, que representa el esfuerzo individualista del espíritu de la China del sur en contraposición al comunismo confucianista de la China del norte. Por lo tanto, el budismo de Meditación se caracterizará siempre por defender resueltamente esa individualidad tan distintiva del taoísmo, mientras que los rasgos aprehendidos de las teorías confucianas servirán básicamente para generar un sólido punto de apoyo que pueda garantizar el libre desarrollo de las relaciones humanas.

### **Taoísmo -budismo**

Cuando el budismo alcanzó China en el siglo I d. C. se había encontrado con una organización religiosa que era el resultado de varios siglos de antagonismo. Los chinos primitivos rendían culto al Sublime Soberano, el Cielo,<sup>67</sup> que habita más allá de la bóveda celeste y del que el emperador era mandatario y la única persona apta para ofrecerle un culto.<sup>68</sup>

---

<sup>67</sup> .- Según la antigua concepción cosmológica china, el Cielo es redondo (con forma de huevo) y la Tierra es cuadrada. El Cielo cubre la tierra como una esfera; y a cada uno de los números cosmológicos de la Tierra –los cuatro puntos cardinales y un centro– corresponden un color, un sabor, un sonido, un animal y otros símbolos particulares. China está situada en el centro del mundo, la capital está en el medio del reino y el palacio imperial se halla en el centro de la capital. Se dice que el centro es lo que hace posible la comunicación con el Cielo y con las regiones subterráneas.

<sup>68</sup> .- A partir de la dinastía Shang (1400-1027 a. C.) que corresponde aproximadamente a la protohistoria y a los comienzos de la historia antigua en China, se observa a través de las inscripciones oraculares la importancia concedida por la aristocracia gobernante al Dios del Cielo (Ti) y al culto de los antepasados, que fue adoptado progresivamente por todas las clases sociales. El emperador ofrecía entonces dos tipos de sacrificios: a los antepasados y a Ti, y a los otros dioses. Al Dios del Cielo se le ofrecían sacrificios tanto en el santuario de los antepasados como a campo abierto, y, si bien convivía con otros dioses arcaicos, conservaba el lugar supremo y todos los demás dioses eran subordinados suyos.

La decadencia de la religión china se acentuó en el periodo precedente a la aparición de Lao tzu y Confucio quienes, al final del siglo VI a. C., quisieron restaurar las antiguas creencias; el primero, desde una perspectiva menos terrenal, y el segundo con un sentido más práctico –tal es así que para los letrados chinos el mundo es “originado” cuando, expulsadas las fuerzas del mal hacia los cuatro horizontes, el soberano se instala en un “centro” y lleva a cabo la ordenación de la sociedad–.

El hecho de que el tema del origen del mundo interesara tanto a Lao tzu como a sus seguidores, implica la gran antigüedad de las especulaciones cosmogónicas chinas, pues, en efecto, los taoístas parten de tradiciones mitológicas arcaicas. Asimismo, la circunstancia de que los términos utilizados en el vocabulario taoísta (*huan-tuan*, *tao*, *yin* y *yang*) sean compartidos –aunque con diferentes significados– por las demás escuelas de pensamiento chinas, manifiesta

---

Durante la época Chou (c.1027- c. 221 a.C.) es indiscutible la primacía del Dios supremo del Cielo, *Ti* (Señor) o *Ch'ang Ti* (Señor de lo Alto), que ordena los ritmos cósmicos y los fenómenos naturales. El Cielo (*T'ien*) permanecerá como protector de la dinastía Chou, y el rey es el “hijo de *T'ien*” y “regente de *Ch'ang Ti*”, de ahí que sólo él esté habilitado para ofrecerle sacrificios. El culto a los antepasados prolonga en gran medida las estructuras formadas en la época Shang, si bien la influencia de elementos extraños ha restó pureza a estos cultos y configuró una particular mitología en la que el politeísmo en forma de creencia en dioses familiares subsiste aún de algún modo.

De esta forma, aunque no se ha conservado ningún mito cosmogónico en sentido riguroso, en muchas leyendas chinas se puede seguir el rastro de los dioses creadores. En una de ellas se cuenta que P'an-Ku, un ser antropomorfo primordial, nació “cuando el Cielo y la Tierra eran un caos parecido a un huevo (*huan-tuan*)”. Otra narración presenta otro tema cosmogónico tradicional conocido por los chinos: “El Augusto Señor” (Huang-ti), que encargó a Chiung-li interrumpir la comunicación entre el Cielo y la Tierra para que cesaran los descensos de los dioses. Según Mircea Eliade lo que se exalta en las variantes chinas de este mito es el carácter paradisíaco de una existencia primordial que, como consecuencia de algún acontecimiento mítico (la “falta ritual”), provocó que el Cielo se separara bruscamente de la Tierra. Hay otro ciclo mítico que muestra a una pareja de dioses, Fu-hsi y Niu-ka (hermano y hermana), ambos representados iconográficamente con cuerpos de dragón y unidos por sus colas. Una de las versiones hace alusión a que, tras una catástrofe (probablemente en forma de diluvio), Niu-ka finalmente consiguió reparar el azulado firmamento con piedras de siete colores, salvando al mundo de las iras del dragón negro (Kung-kung). Cf. Eliade, Mircea 1979, vol. 2, pp. 22-28.



claramente la gran antigüedad del patrimonio chino común. De este modo, puede ser observado que cuando Lao tzu se dedica a dar una interpretación del origen del mundo no hace otra cosa que repetir en un lenguaje metafísico el antiguo tema mitológico del caos primordial (*huan-tuan*).<sup>69</sup>

Pero al establecer el taoísmo el significado del término *tao*, resultó que éste sería anterior al Sublime Soberano que, por tanto, perdió su consideración como divinidad suprema. El concepto *tao*, “el camino”, “el vacío”, “lo absoluto”, “lo anterior a todo lo existente”, “lo indiferenciado”, etc., que define la doctrina de Lao tzu y sus sucesores, no puede llegar a expresarse de una forma concreta a pesar de tener numerosas interpretaciones. Así, en el *Tao tê ching* puede leerse:

El *dao* que puede expresarse con palabras,  
no es el *dao* permanente.<sup>70</sup>  
(cap. XLV [I])

No obstante, este confuso concepto fue interpretado en China por los maestros de la escuela Ch'an como el “camino” o la “vía” que permite al ser humano descubrir la vida de un modo intuitivo y sin el recurso de la inteligencia. De este modo, un adepto del Zen no buscará nada, y su acción se centrará simplemente en tratar preservar esa armonía original que existe desde siempre en cada ser. Esta teoría asienta sus bases en el concepto moral contenido en la doctrina taoísta. Pues si bien Lao tzu y sus seguidores no hablaban nunca de moral, utilizaron el término *tao* como principio de moralidad al mismo tiempo que como principio básico del universo. De este modo, la máxima aspiración del ser humano consistiría en seguir las leyes de la naturaleza, es decir, adaptarse a los preceptos que rigen el universo. Lao tzu lo llamaba “volver a la naturaleza”.<sup>71</sup>

---

<sup>69</sup> .- Cf. *ibíd.*, p. 30.

<sup>70</sup> .- Trad. en Preciado, Juan Ignacio 1983, p. 91.

<sup>71</sup> .- Como señala Mircea Eliade: “A lo largo de toda la historia china reaparece lo que podríamos llamar la nostalgia del paraíso, es decir, el deseo de restaurar, mediante el éxtasis, una ‘situación primordial’ representada por una unidad-totalidad original

De este modo, cuando la influencia del budismo comenzó a extenderse en China, ya hacía siglos que los súbditos de los Hijos del Cielo meditaban los problemas más sutiles de la vida terrenal. Sin embargo, no se puede asegurar que en China se hubiera llegado a desarrollar alguna vez la experiencia de una verdadera religión de no haber sido por la implantación del budismo en su territorio.

Lao tzu y sus seguidores habían prestado al *tao*, que para Confucio no era más que la manifestación del orden visible, una majestad grandiosa.<sup>72</sup> Abismo del ser, imposible de nombrar y de definir, que rige y lo contiene todo, etc., el “regreso a la naturaleza” de los taoístas sólo podría ser logrado mediante una verdadera inversión de los sentidos y del espíritu, lo que no puede sino recordar las etapas que se suceden en el camino que conduce al *nirvâṇa* tal como fueron descritas por Buda; igualmente, a semejanza de los budistas, los taoístas adoptaron métodos de concentración espiritual, una moral del no-obrar y, en general, una actitud de desapego en cuanto a la vida terrenal.

Por otra parte, los taoístas no deseaban alcanzar ninguna “iluminación” especial que se diferenciara de cualquiera de las otras experiencias, pues para un seguidor del taoísmo todas las cosas están en íntima relación y no se entiende una “liberación” que eleve al hombre por encima de los sucesos de la vida cotidiana. Esto viene a coincidir con el rasgo más característico del budismo de Meditación –el “súbito despertar” (ch., *wu*; jp., *satori*– que es concebido como una experiencia a través de la cual se vuelve a encontrar el estado ordinario, es

---

(*huen-tuen*) o el tiempo en que era posible comunicar directamente con los dioses”. Eliade, Mircea 1979 vol. 2, p. 29.

<sup>72</sup> .- Según afirma Trevor Ling: “La más cercana aproximación china a una concepción religiosa de carácter universalista fue la representada por el *tao*. El concepto de *tao* consistiría esencialmente en un desarrollo de la antigua idea de la oscuridad primigenia”. Ling, Trevor 1972 vol. 1, p. 188. El sentido religioso chino es, pues, muy complejo, lleno de aparentes contradicciones que pueden explicarse por la ausencia de una revelación, de modo que las expresiones religiosas parecen más bien producto de las exigencias del corazón y de la imaginación. Aunque sea siempre la moral práctica el punto central de estos sistemas, en los que no hay una excesiva preocupación por rendir culto a Dios o por el más allá, se puede decir que en ellos también hay un lugar para Dios.

decir, la propia naturaleza original.<sup>73</sup> Verdaderamente, se puede decir que el budismo se transformó bastante al adaptarse a la realidad del nuevo país y, más concretamente, a sus tradiciones religiosas y filosóficas. Así, el *nirvâṇa* pasó aquí a representar más bien la tranquilidad del espíritu; la extinción de todo deseo es ahora la no-acción (*wu-wei*) o el respeto a las normas tradicionales.<sup>74</sup> Así, el budismo se hizo más práctico en China y, al mismo tiempo, lo que eran virtudes simplemente morales adquirieron un carácter religioso. A pesar de haber sido a menudo objeto de persecuciones en China, el budismo logró subsistir aliado a los dos sistemas a los que pretendía suplantar —confucianismo y taoísmo—. Estos dos sistemas, por su parte, acabarían por convertirse en verdaderas religiones ante la presencia del budismo.

No obstante, los numerosos puntos de coincidencia no fueron suficientes para asegurar al budismo una verdadera supremacía en China, pues aún en su época de apogeo siguió en competencia con sus dos rivales, el confucianismo y el taoísmo, debido a que ninguno de estos dos sistemas chinos logró mostrarse lo suficientemente adaptable, a pesar de que fueron llevados a cabo diversos intentos de síntesis a partir de la dinastía Sung del norte (960-1126).<sup>75</sup> De este modo,

---

<sup>73</sup> .- El budismo Ch'an tiene una extraordinaria conexión con el taoísmo, pues también pone énfasis en la "contemplación", en el valor del "vacío" y en el "no-obra". Así, también en el budismo Ch'an se concibe la idea de que no hay que intentar precipitar los acontecimientos. Otro planteamiento común sería la idea de que hay que tratar de dirigir la vida hacia una total inmersión en las cosas y en los acontecimientos (el *tao*), lo que vendría a ser una idea paralela al "súbito despertar".

<sup>74</sup> .- El taoísmo había preparado el terreno para la aceptación del budismo y no es asombroso que los chinos de la época Han hayan creído ver en la doctrina de Buda una especie de taoísmo perfeccionado, llegando incluso a concebir a Buda como una nueva personificación de Lao tzu. Tales confusiones, por otra parte, convenían a los propagandistas de Buda que, ante la dificultad de encontrar equivalentes chinos para los textos sánscritos del Mahâyâna, optaron por utilizar el vocabulario taoísta. Así el *tao* vino a designar la "iluminación" y la "budeidad"; *wu-wei*, el "no-obra" taoísta, se empleó para designar el *nirvâṇa*, etc.

<sup>75</sup> .- Durante la dinastía Sung septentrional, cuando el taoísmo se había convertido en la religión oficial, la idea sincretista se encontraba muy extendida. Allí surgió la figura del taoísta Wang Ch'un-yang, cuyas enseñanzas quedaron consignadas por los seguidores de su escuela en una recopilación titulada *Li ch'ao ch'ih wu lüeh*, que expo-

aunque humanamente tal vez no se puedan llegar a aunar todas estas doctrinas, convendría no tenerlas muy distantes entre sí, y tal vez no sería una desacertada pretensión, en vista de que estos caminos no son necesariamente contradictorios, fundirlos –como hizo la rama budista de Meditación– en una única moral de sabios, adaptando los valores éticos y morales contenidos en las normas confucianistas con los valores estéticos y espirituales desarrollados a partir de la doctrina del *tao*, todo con el fin de tender un puente que pueda situar al ser humano en el camino hacia la iluminación.

### TRAVESÍA DE *DHYÂNA* POR ASIA ORIENTAL

El concepto budista indio *dhyâna* (en chino, *ch'an*; en coreano *sôn*; en japonés, *zen*), que puede ser definido como “contemplación”, “concentración”, “meditación”, etc., evolucionó en su significado gracias a la expansión del budismo *Mahâyâna* por las tierras y los mares del Asia Oriental promoviendo el establecimiento de diversos monasterios en el sur de China (principalmente en Hangchow y Mingchou), en Corea (prácticamente desaparecidos en las ciudades tras la reacción confucianista que provocó la expulsión en 1472 de todos los monjes budistas, conservándose en lugares como el complejo de Songgwang-sa en el Monte Chogyé), y en Japón (principalmente en Kyoto y Kamakura).

Aunque no se ha podido constatar la existencia de ninguna escuela específicamente *Dhyâna* en el budismo indio, no es totalmente improbable que pudiera

---

ne en quince puntos las ideas fundamentales de la nueva escuela de la “Perfección acabada” estableciendo una síntesis de *dhyâna* y taoísmo místico. Cf. Puech, Henri-Charles, ed. 1993, pp 283-284. Durante el periodo Ming (1368-1662) se da una tendencia general hacia la conciliación o armonización de las doctrinas y de las escuelas (tanto taoístas como neoconfucianas o budistas). Las doctrinas “espiritualistas” de Wang Yang-ming atrajeron al budismo a gran número de letrados, entre los que algunos de ellos, como Lo Yü-fang, fueron especialistas del *Ch'an*. Los esfuerzos de los monjes budistas por conciliar las “tres doctrinas” pueden ser comprobados en los comentarios de Tê-ts'êng a las *Conversaciones* de Confucio, el *Lao tzu* y el *Chuang tzu*, o en la *Exégesis del I ching según el Ch'an*, de Ch'ê-hui, publicada en 1645. Cf. *ibíd.*, pp. 378-379.

haber existido, y tal vez el hecho de carecer de documentación histórica sólo signifique que existía una especie de transmisión secreta, a causa de la extremada dificultad de comprensión de una doctrina que podía quedar expuesta a erróneas interpretaciones por parte de sus contemporáneos.

La tradición del Ch'an, iniciada en China en el siglo VI d. C., indica que existe un sendero directo que permite al ser humano alcanzar, de un modo imprevisto, el "supremo despertar". Y si este sendero es lo que constituye realmente el núcleo de las enseñanzas del budismo de Meditación, ciertamente se pueden encontrar antecedentes en la fuente original del budismo indio. Así, se ha podido observar en el capítulo anterior la clara relación existente entre la idea del "súbito despertar" y las enseñanzas expuestas en el *Lankavatâra Sûtra* y en el *Vajracchedikâ-prajñâ-pâramitâ-sûtra*.<sup>76</sup> Por su parte, también el budismo tibetano y el budismo tántrico muestran una tradición similar.<sup>77</sup> De este modo, hay

---

<sup>76</sup> .- Sobre los *sûtra* que guardan relación con las doctrinas del movimiento budista de Meditación, ver más arriba pp. 158-168.

<sup>77</sup> .- Según afirma Alan Watts: "El budismo tibetano sustenta la tradición de un Sendero Breve, que es considerado como un ascenso repentino y vertiginoso hacia el *nirvana* para aquellos que posean el valor necesario. En los 'seis preceptos' de Tilopa aparece una doctrina que recuerda al Zen por la importancia concedida a lo natural e inmediato: '*Nada de pensamiento, nada de reflexión, nada de análisis, nada de cultivarse, nada de intención: deja que se resuelva sólo*'. Watts, Alan W. 1984, p. 104.

También existe una tradición de esta naturaleza en el budismo tántrico. Así, la "inmediata liberación", sin ningún plan o intención preconcebida, se muestra en la idea tántrica del *sahaja*, el estado "natural" o "cómodo" del sabio liberado. Pero aunque los orígenes de estas tradiciones tántricas son tal vez posteriores a los del Ch'an chino, no se puede tampoco deducir por ello que haya existido una influencia procedente de la escuela Ch'an. Como señala Alan Watts, "en una obra tántrica del siglo X se pueden encontrar textos paralelos a los dichos del Zen: '*Todo lo que ves es ello, delante, detrás y en las diez direcciones. Aún hoy deja que tu maestro ponga fin a la ilusión. La naturaleza del cielo originalmente es clara, pero a fuerza de mirarlo la vista se oscurece*'. *Ibid.*, p. 104.

Trevor Ling indica otro de los puntos en común entre el tantra y el Ch'an: "El tantra viene a tener un desarrollo paralelo al del sistema Ch'an de China, en el que el objetivo del ritual tántrico era la consecución no sólo de un buen renacimiento, sino, mediante la inducción del trance yogui, de una posible iluminación aquí y ahora, en esta vida". Ling, Trevor 1972, vol. 2, p. 69. Sobre las bases doctrinales del budismo tántrico, ver arriba p. 163, nota 142.

que pensar justamente que la escuela budista china Ch'an tiene unas raíces definitivamente indias, aunque no hay necesidad de obsesionarse con la hipótesis de que tuvo que existir necesariamente alguna escuela Dhyâna en India.

En realidad, en India había existido una práctica muy extendida de *dhyâna* o “meditación en posición sentada” (ch., *tso-ch'an*; jp., *za-zen*) entre los monjes budistas,<sup>78</sup> y existían maestros de esta disciplina que recibirían el nombre de maestros en *dhyâna*, siendo indiferente cual fuera su escuela.<sup>79</sup> Pero sólo cuando se promulgó un concepto de *dhyâna* muy diferente (lo que aconteció hacia el siglo VII en el sur de China) fue cuando el budismo de Meditación comenzó a constituirse en un sistema independiente con el nombre de Ch'an.<sup>80</sup>

## ENSEÑANZAS DE BODHIDHARMA

La historia del Ch'an chino se inicia con varias leyendas relativas a la enigmática vida de un monje, un indio del sur llamado Bodhidharma (ch., P'u-t'i-ta-mo o Tamo; jp., Daruma). El budismo había ingresado finalmente en las provincias del sur de China gracias a numerosos misioneros llegados de la India a través del mar. Entre ellos se encontraba el renombrado Bodhidharma, considerado como el primer patriarca chino del Ch'an, que supuestamente desembarcó en Hangchow (la actual Cantón) hacia el año 520. Ya por aquel entonces el

---

<sup>78</sup> .- Aunque Buda había dignificado las “cuatro posturas nobles” del ser humano (caminar, estar de pie, estar sentado y estar acostado), desde los primeros tiempos del budismo se dio una importancia preferente a la práctica de *dhyâna* (meditación, contemplación, recogimiento o unificación) en posición sentada con las piernas cruzadas en la postura del loto (*padmasana*). Desde el punto de vista búdico, esta “meditación sentada” consiste simplemente en una manera correcta de sentarse, poniendo especial atención en la postura y en la respiración. Pero, a diferencia de otros tipos de meditación, para el budismo *dhyâna* esta “contemplación” no supone un ejercicio intelectual o espiritual, sino que el interés se centra en propiciar un estado en el que la mente se quede vacía y en calma.

<sup>79</sup> .- Había asimismo maestros de *vinaya* (instructores de la disciplina monástica) o maestros del *Dharma* (instructores de la doctrina).

<sup>80</sup> .- Para una explicación del significado del término *dhyâna* en el contexto del budismo de Meditación, ver adelante pp. 464-471.

budismo había disfrutado de un periodo de gradual adaptación en China durante más de cuatro siglos, contando en estos momentos con un gran número de seguidores, principalmente entre las familias aristocráticas, y manifestando su presencia a través de gigantescas esculturas, templos y pagodas. Acaso más importante había sido la habilidad mostrada para convertir en masa a gente del pueblo y para atraer a numerosos letrados en el monumental proyecto de translación de los *sûtra* a la lengua china. De tal modo, Bodhidharma pudo encontrar en China un ambiente budista favorable para su misión.

Cuando Bodhidharma –quien según cuentan las crónicas chinas<sup>81</sup> era el tercer hijo de un rey de Kâshis, en el sur de la India– llegó al “Reino del Medio”, muchos budistas se contentaban con observar los preceptos éticos expuestos por Buda y recogidos en los *sûtra*; otros, se dedicaban a disputar sobre las elevadas cuestiones metafísicas expuestas en las *śâstra*, e incluso había también quienes llevaban una vida letárgica, enteramente absorbida por la contemplación de la futilidad de los asuntos terrenales. Ante esta situación, Bodhidharma se opuso firmemente a la creencia de que la iluminación pudiera alcanzarse mediante la mera observación de una serie de reglas propuestas, por la acumulación de agudezas dialécticas, o, simplemente, por la contemplación pasiva.<sup>82</sup>

Ciertamente, el budismo primitivo no ofrecía nada que pudiera asemejarse a un culto a Buda. Sin embargo, los seguidores del budismo *Mahâyâna* introdujeron la figura del *bodhisattva* y empezaron a exaltar la personalidad de Buda, a quien imaginaban habitando en las regiones celestes rodeado de un panteón de seres compasivos. De este modo, se produjo el curioso acontecimiento de la divinización de un filósofo agnóstico, iniciándose un proceso de desdoblamiento y

---

<sup>81</sup> .- Una relación de las obras chinas que narran la vida de Bodhidharma, puede consultarse más adelante, pp. 334-335, nota 28.

<sup>82</sup> .- En palabras de Suzuki Daisetz: “Según la historia budista de la dinastía T’ang, la llegada de Daruma a China ocasionó un gran revuelo tanto entre los intelectuales como entre los budistas ordinarios a causa de su actitud marcadamente contraria hacia estos últimos”. Suzuki, Daisetz T. 1986, p. 47.

multiplicación de la imagen de Buda. Completamente absortos en tales ocupaciones y en el estudio de las escrituras, la mayor parte de los budistas parecía olvidar la cuestión fundamental: la experiencia espiritual de Buda. Al hallarse alineado Bodhidharma con la corriente del budismo *Mahâyâna*, sus enseñanzas no pretendían aportar ningún método o elaboración filosófica sobre la verdad del budismo y lo que realmente intentaban era transmitir el logro final de la vida budista mostrando una disciplina que fuera útil para conseguir este objetivo.<sup>83</sup>

A pesar de ser muy discutida la existencia de Bodhidharma —quien probablemente no fuera un personaje legendario como algunos autores insisten en calificar, sino tal vez uno de los maestros en *dhyâna* que transmitía esta enseñanza en alguno de los monasterios budistas de la India—, se pueden deducir algunas enseñanzas de ciertos escritos que se le atribuyen.<sup>84</sup> En ellos, tras descubrir que la única manera de encontrar al Buda es “ver en la propia naturaleza”, se propuso mostrar un método que pudiera poner al hombre en el camino de la iluminación. Así, en la historia que hace referencia a la llegada de Bodhidharma a China se indican los modos que empleó para hacer comprender su mensaje al emperador Wu de la dinastía Liang, que se reflejan en la siguiente conversación:

*El emperador preguntó, “Desde mi ascensión al trono he hecho construir muchos templos, transcribir sùtra y ordenar monjes. ¿Qué mérito he ganado?”.*

*El maestro respondió: “Ningún mérito”.*

*El emperador replicó: “Por qué ningún mérito?”.*

*El maestro dijo: “Todo esto no son sino motivos impuros; ellos maduran el fruto insignificante del renacimiento como un ser humano o como un deva (un dios). Ellos son como sombras que siguen la forma, sin tener realidad por ellas mismas”.*

*El emperador dijo: “¿Entonces de qué clase es el verdadero mérito?”.*

*Él respondió: “Es puro conocimiento, maravilloso y perfecto. Su esencia es vaciedad. Uno no puede alcanzar méritos a través de medios mundanos”.*

---

<sup>83</sup> .- Cf. *ibíd.*, pp. 41-42.

<sup>84</sup> .- Sobre las obras atribuidas a Bodhidharma, algunas de las cuales se encuentran traducidas al inglés, ver adelante p. 337, nota 34.



*Entonces el emperador preguntó: “Cuál es el primer principio de la verdad sagrada?”.*

*El maestro replicó: “Inmensa vaciedad, nada es sagrado”.*

*El emperador dijo: “¿Quién es el que está frente a mí?”.*

*El maestro replicó: “No sé”.<sup>85</sup>*

Después de la entrevista, se dice que Bodhidharma cruzó el río Yo-shi (ch. Yang- tsê) yendo hacia el Norte, donde se retiró al monasterio de Shôrinji (ch. Shao Lin) en Loyang y pasó nueve años en postura de meditación mirando la pared de una cueva. La historia de este periodo de meditación autoimpuesta de cara a una pared (*menpekikunen*), que aparece representada en numerosas pinturas *zen*, no ha de ser necesariamente entendida de una forma literal, sino que parece hacer referencia al estado interior en que permaneció Bodhidharma hasta que se le aproximó Shên-k’uang, luego Hui-k’o (¿487-593?), que habría de convertirse en su sucesor y, consiguientemente, en el segundo patriarca chino del budismo de Meditación.

Cuando Shên-k’uang encontró al primer patriarca, sólo recibía silencio cada vez que planteaba alguna cuestión. No obstante, tras mantenerse a su lado bajo la nieve nocturna, Bodhidharma respondió a este gesto preguntando por qué permanecía así, e informó a Shên-k’uang de que estaba buscando el *Dharma* con una estrecha estructura mental. Shên-k’uang entonces tomó una daga, cortó su brazo izquierdo y lo puso con dignidad delante del indio, tras lo cual el maestro aceptó esta demostración de sinceridad y llamó a su nuevo discípulo Hui-k’o, que significa, aproximadamente, “su sabiduría prevalecerá”.

Existen varios diálogos entre los dos. En uno de ellos Hui-k’o explica que su mente está inquieta y quiere pacificarla. Bodhidharma exhorta al monje a mostrarle su mente, pero cuando Hui-k’o dice que no puede capturarla, Bodhidharma afirma que su mente ya está pacificada. Tras estas palabras Hui-k’o ex-

---

<sup>85</sup> .- En Dumoulin, Heinrich 1994, p. 91. *Registro de la transmisión de la lámpara para* (jp. *Keitoku Dentôroku*; ch. *Chin-tê ch’uan-teng lu*), libro 3, T. 2076, vol. 51, p. 219b.

perimentó una gran iluminación. Hui-k'o preguntó entonces a Bodhidharma si su enseñanza conllevaba alguna escritura, a lo que éste replicó que su enseñanza era una transmisión de mente a mente y que no dependía de palabras escritas.

De este modo, junto a todas las otras doctrinas del budismo que se revelan como escondidas o aparentes, existe, además, una línea de transmisión de una doctrina secreta representada por Bodhidharma y sus sucesores, la cual no se encuentra sujeta a ninguna declaración. De acuerdo con esta doctrina, es necesario ver directamente en el interior de uno mismo la así llamada “naturaleza de Buda”, por el propio pensamiento, permaneciendo libre de la multitud de las diferentes doctrinas, el número de las cuales es narrado que alcanza las ochenta y cuatro mil. En breves palabras, se trata de la verdad que hace su aparición mediante el propio pensamiento.

El contenido del mensaje que tradicionalmente se considera que Bodhidharma trajo desde la India hasta China, según es expresado por Suzuki Daisetz, puede explicarse brevemente en tres puntos,:

1- Bodhidharma señaló, mediante una transmisión especial, más allá de las escrituras, que el objetivo de la vida budista era contemplar la “propia naturaleza” –la visión interior del ser de cada uno– y realizar el estado de Buda.

2- Bodhidharma defendió una forma de meditación conocida como “contemplación de la pared” (ch., *pi-kuan*; jp., *menpeki*). Y si bien es cierto que no se conoce exactamente que clase de meditación podría ser ésta, se puede deducir que no se trataba de una relajación, ni de una forma de contemplación. Según Suzuki, lo que Bodhidharma pretendía lograr mediante el *pi-kuan* era seguir el pensamiento del *Vimalakîrti-nirdeśa-sûtra*, que dice así:

*Cuando la mente es controlada, fijándola primeramente en un objeto, uno no realizará nada.*<sup>86</sup>

---

<sup>86</sup> .- En Suzuki, Daisetz T. 1986, p. 44.

Esto implica una concentración sostenida de la atención en el vacío, con lo que la mente se libera de representaciones y de deseos. Este estadio es lo que se conoce como “no mente” (ch. *wu-hsin*; jp., *mushin*). Pero no es éste el objetivo de la práctica, pues dentro de esta actividad ha de producirse un despertar, un sentimiento nuevo de conciencia expandida que crea una especie de ruptura y permite salir de una situación que anteriormente parecía irreversible. Según expuso Suzuki, hasta ese momento los monjes indios y chinos que precedieron a Bodhidharma no alcanzaron la consecución de este objetivo porque los respectivos medios de sus doctrinas eran inadecuados y buscaban en la meditación (*dhyâna*) un simple modo de relajación.

3- La doctrina del no-mérito (ch., *wu-kung-tzu*; jp., *mukudoku*) es la expresada en la narración de la entrevista entre Bodhidharma y el emperador Wu de Liang. No se trata, pues, de acumular méritos mediante las buenas acciones puesto que, según se refiere en la entrevista de Bodhidharma con el emperador Wu, las acciones realizadas para acumular méritos carecen de cualquier valor moral. Así, según Bodhidharma, no puede ser un seguidor de su doctrina quien no actúe siguiendo el *Dharma*, que es puro por naturaleza y se encuentra más allá del bien y del mal.<sup>87</sup>

## PRECURSORES DEL BUDISMO CH'AN

Como ha sido señalado, no es necesario suponer que alguna vez haya existido en la India una cierta escuela Dhyâna, pues, en realidad, la creación del Ch'an puede explicarse suficientemente por el contacto de taoístas y confucianistas con los principios fundamentales del budismo *Mahâyâna*. Así, puede advertirse la aparición de tendencias muy próximas al Ch'an coincidiendo con la traducción de los grandes *sûtra* a la lengua china, lo que sucedió a partir del siglo V

---

<sup>87</sup> .- Cf. *ibíd.*, pp. 42-47. Según la interpretación de Suzuki: “Este concepto de las acciones desprovistas de mérito ofrece gran dificultad para ser comprendido y mucha más para llevarlo a la práctica. Una vez que ha sido completamente dominado, puede decirse que también lo ha sido la disciplina Zen”. *Ibíd.*, p. 46.

gracias a la grandiosa labor del indio Kumârajîva (344-409 o 413) –llegado desde India poco antes del año 400–,<sup>88</sup> así como de sus discípulos chinos Sêng-chao (384-414) y Tao-shêng (360-434).<sup>89</sup>

De este modo, y sin por ello infravalorar la interpretación del origen de la corriente de budismo Ch'an –y, por tanto, de sus legítimas sucesoras, las corrientes Thiên vietnamita, Sôn coreana y Zen japonesa– que las hace surgir a partir de la semimítica figura de Bodhidharma, puede ser considerado que, en realidad, ya anteriormente a la introducción del budismo *dhyâna* en el sur de China a partir del siglo VI d. C., había tenido lugar un largo proceso de fusión entre los grupos de ideas budistas y taoístas que los traductores chinos tenían a su disposición, comenzando así a desarrollarse una terminología que muestra una clara interrelación entre las ideas fundamentales de ambas doctrinas.

Los escritos de Sêng-chao que aparecen en los cuatro volúmenes del *Chao lun* (*Tratados de Chao*) se encuentran repletos de citas y frases taoístas. Es probable que Sêng-chao hubiera seguido el ejemplo de otros monjes que le precedieron como Tao-an (312-385) y Hui-yüan (337-417),<sup>90</sup> dos monjes budistas que

---

<sup>88</sup> .- La labor de Kumârajîva, quien fundó y dirigió un instituto en el que durante tan sólo ocho años se tradujeron numerosas escrituras tanto del budismo *Hînayâna* como del *Mahâyâna*, es considerada como una transición a las escuelas del budismo chino. Sobre Kumârajîva puede verse su biografía en *Kôsođen*: T. 2059, vol. 50, pp. 330a-333a; cf. Ch'en, Kenneth 1964, pp. 81ss. y Dumoulin, Heinrich 1994, pp. 68ss.

<sup>89</sup> .- El hecho de que no pueda ser hallada ninguna huella de una escuela Dhyâna en la literatura budista india, ni de la figura de Bodhidharma –el supuesto fundador de esta doctrina– en relación con ella, tal vez se deba a que nunca existió tal escuela en India, y ni siquiera en China hasta unos doscientos años después de la época de Bodhidharma, pues hay que advertir además que no existen rastros de monasterios pertenecientes a la escuela Ch'an hasta la época de Pai-chang (¿720?-814). Otra de las razones por las que se sospecha de la historia de Bodhidharma es que el Zen es tan definidamente chino en su estilo que parece improbable su origen indio. Sin embargo, fueron indiscutiblemente los seguidores de la doctrina de Buda, aborígenes de la India, quienes acercaron a China las nuevas teorías, e incluso los traductores de los principales *sûtra* como Sêng-ch'ao y Tao-shêng, fueron ambos discípulos del indio Kumârajîva.

<sup>90</sup> .- Sobre la vida y obra de Tao-an, cf. Zürcher, Erik 1959, pp. 184-204 y Ch'en, Kenneth 1964, pp. 94-103. Sobre la vida y obra de Hui-yüan, cf. Zürcher, Erik 1959, pp. 204-309 y Ch'en, Kenneth 1964, pp. 103-112.

también empleaban los términos e ideas taoístas para explicar el budismo y que son tomados como paradigma de la asimilación china del budismo. La biografía de Sêng-chao cuenta que se convirtió al budismo después de leer el *Vimalakîrti-sûtra*, texto que afirmaba la posibilidad de acceder al “supremo despertar” sin necesidad de alejarse de los asuntos terrenales.<sup>91</sup> Dos de sus teorías merecen ser tenidas en consideración como antecedentes directas de la doctrina del Ch’an: su concepción del cambio y del tiempo,<sup>92</sup> y su percepción filosófica mística, expuesta en un tratado llamado “*Prajñâ* es sin conocimiento”.

Sêng-chao expuso la aparente paradoja de que *prajñâ* (sabiduría trascendental) es una especie de ignorancia. Debido a que la realidad última carece de cualidades porque no es una cosa, no puede llegar jamás a ser objeto de conocimiento.<sup>93</sup> Por consiguiente, *prajñâ* no sería otra cosa que una visión directa e intuitiva que conoce la verdad mediante el no saber.

Los tratados del *Chao lun* son famosos porque Sêng Chao fue el primero en capturar la quintaesencia de la filosofía *Mâdhyamika* en una verdadera manera china. *El Libro de Chao* es uno de los lazos entre el taoísmo y el Ch’an, pues aunque el tema es totalmente budista y coincide plenamente con las ideas que se desarrollarán en el budismo Ch’an, su estilo es marcadamente taoísta.

Tao-shêng, compañero de Sêng-chao, presentó un sistema aún más coincidente con la perspectiva del Ch’an, pudiendo afirmarse que se trata del primer

---

<sup>91</sup> .- La biografía de Sêng-chao se recoge en el *Kôshoden*: T. 2059, vol. 50, p. 336a. Cf. *Chao lun (The Book of Chao)* en Walter Liebenthal trad., 1948, p. 7.

<sup>92</sup>.- Según declara Alan Watts: “El capítulo sobre ‘La inmutabilidad de las cosas’ en su *Libro de Chao* es tan original y tan asombrosamente similar a la sección sobre el tiempo que aparece en el primer tomo de *Shôbôgenzô*, obra de Dôgen, que el célebre filósofo zen japonés sin duda debió haberlo conocido”. Watts, W. Alan 1984, p. 107.

<sup>93</sup> .- Como observa Alan Watts: “Los dichos de los primeros maestros Ch’an, tales como Hui-nêng, Shên-hui y Huang-po, abundan en estas mismas ideas: que conocer verdaderamente es no conocer, que la mente despierta responde de inmediato, sin calcular, y que no hay incompatibilidad entre el conocimiento búdico y la vida del mundo cotidiano”. *Ibid.*, p. 108.

expositor de la teoría del “súbito despertar”. Tao-shêng opinó que si no es posible aferrarse al *nirvâṇa*, tal como dicen los textos búdicos, mucho menos se puede pensar en aproximarse a él lentamente, mediante una acumulación gradual de conocimientos adquiridos a través del estudio de numerosos *sûtra*. Por lo tanto, habría que integrarse en el *nirvâṇa* mediante una toma de conciencia súbita, que será conocida como *wu* (en japonés, *satori*).<sup>94</sup>

Esta “iluminación súbita” no era desconocida en India. Desde sus comienzos, el budismo había sido una vía de iluminación, y en las escrituras budistas más antiguas la iluminación ya es considerada como una clase de nuevo discernimiento o visión que irrumpe repentinamente sobre el ojo interior y es apropiado dentro de la conciencia. El canon budista contiene numerosas referencias a la iluminación, refiriendo que los seguidores de Buda pueden experimentar en diferentes maneras la misma iluminación que alcanzó Buda Śâkyamuni. La doctrina de la iluminación que se expone en los *sûtra* del budismo *Mahâyâna* toma también en consideración la dimensión experiencial del descubrimiento de la verdad. Pero aunque la “iluminación súbita” no fuera extraña al budismo indio, algo de verdad debería haber en la afirmación de Hsieh Ling-yün de que los chinos, con su tendencia a la comprensión intuitiva, prefirieron la iluminación súbita, mientras los indios, con su más fuertemente desarrollada inclinación científica, optaron por el camino gradual.<sup>95</sup>

De hecho, el canon budista pali describe el camino hacia la realización final de la iluminación (*nirvâṇa*) en términos de una vía gradualmente ascendente.

---

<sup>94</sup> .- Aunque el tratado de Tao-shêng no se ha conservado, su contenido se conoce a través del *Pien-tsung lun* (*Discusión de enseñanzas características*) compuesto por Hsieh Ling-yün (385-433). A causa de su doctrina de la “iluminación súbita”, Tao-shêng ha sido en ocasiones considerado como en fundador real del Ch’an. Hu Shih, en su artículo “Development of Zen Buddhism in China”, designa a Tao Shêng como el fundador del Zen chino. Una modificación a esta reivindicación sugiere que, “ideológicamente hablando, el origen de la escuela Ch’an se retrotrae a Tao-shêng”. Fung, Yu-Lang 1953, vol. 2 p. 388. Cf. Ch’en, Kenneth 1964, pp. 112-120. Sobre la vida y obra de Tao-shêng, cf. Liebenthal, Walter 1955.

<sup>95</sup> .- Cf. Dumoulin, Heinrich 1994, p. 75.

Las etapas que son relatadas en estas escrituras budistas se refieren principalmente al camino del conocimiento más que a su meta, es decir, al proceso de liberación más que a la liberación en sí misma. Sin embargo, a pesar de las divergencias que posteriormente surgieron debido a este asunto, el momento de llegada al final del camino, el acceso a la iluminación, no podrá ser obtenido más que de un modo repentino.<sup>96</sup>

Según la doctrina de Tao-shêng sobre la iluminación súbita, que es aplicada a la obtención de la meta tanto en sus aspectos subjetivos como objetivos, la iluminación gradual es un absurdo metafísico. La percepción subjetiva de la verdad, de cualquier manera que pueda tener lugar, lo hará en un único e indivisible momento. La doctrina de Tao-shêng originó muchas disputas entre sus contemporáneos, extendiéndose el debate hasta mucho después de su muerte.<sup>97</sup> Sin embargo, muchas de las ideas expresadas por Tao-shêng, como la de la naturaleza de Buda o “naturaleza propia”, fueron respaldadas por Hui-nêng y Dôgen. Tao-shêng asoció expresivamente la naturaleza de Buda con la iluminación súbita mediante la visión de esta última como la realización de la propia naturaleza de Buda. Pero aunque la afinidad con el Zen es evidente, aún no ha sido establecida una línea directa entre Tao-shêng y los orígenes del Zen.<sup>98</sup>

---

<sup>96</sup> .- Como observa Dumoulin: “Una posterior distinción es trazada entre los aspectos subjetivos y objetivos de aprensión de la meta. La meta del camino de salvación es el Absoluto, el cual por su propia naturaleza debe ser concebido como una simple realidad, entera e indivisible. En términos del objeto, hablar de etapas graduales de percepción es imposible. Si existe lugar para algún “más o menos”, éste reside en el propio entendimiento subjetivo del objeto”. *Ibid.*, p. 75.

<sup>97</sup> .- Tao-shêng rechaza la noción de las cuatro etapas de la iluminación que aparece en el *Sûtra del Loto* y concibe un “simple acto de iluminación”, enfatizando la diferencia radical entre el camino y la meta. Cf. Ch'en, Kenneth 1964, p. 278 y Liebenthal, Walter 1956, pp. 86ss. Sobre la disensiones que se produjeron en el seno del movimiento Ch'an debido a estas divergencias de concepción entre iluminación súbita y gradual, ver adelante, pp. 351-352.

<sup>98</sup> .- Según Liebenthal esta conclusión se sustenta en el hecho de que numerosas características esenciales de las escuelas Zen chinas no aparecen en los escritos de Tao-shêng. Cf. Liebenthal, Walter 1955, p. 312. Entre las características ausentes, que sí aparecen en las escuelas Ch'an, este mismo autor cita el énfasis puesto en la mente, en

Debido a aparecer el budismo de Meditación en escena en el siglo VI, tras haber alcanzado el budismo en China un alto grado de desarrollo después varios siglos durante los que había adquirido una variedad de tendencias, hay que considerar que la influencia de esos siglos, que condicionó la entera evolución del budismo y de sus escuelas en China, tuvo que hacerse también presente en este movimiento budista.

La historia de los primeros siglos del budismo en China proporciona valiosa información que puede ayudar a trazar unas líneas ideológicas que aclaren las tinieblas con que la leyenda ha rodeado los orígenes del budismo de Meditación. La labor de los discípulos de Kumârajîva, especialmente de Sêng-chao y Tao-shêng,<sup>99</sup> es clarividente en este sentido y no sólo muestra la gran importancia que los conceptos taoístas tuvieron en la asimilación del budismo en China, sino, sobre todo, manifiesta una fusión de la metafísica *Mahâyâna* con la particular visión china de la vida que será característica del pensamiento *zen* original.

En realidad, al llegar los monjes budistas a China y entrar en contacto directo con las tradiciones confucianas y taoístas, no trataron solamente de apoderarse de las ideas que les interesaban de estas doctrinas, sino que, en la fusión ideológica resultante al vincularlas a la teoría búdica de la iluminación, trataron de elevarse por encima de la tradición y de los textos. En el Ch'an, por consiguiente, ya desde sus primeros tiempos, se concibió una labor positiva que llevar a cabo al exigir una penetración en la vida que debía realizarse según la visión interior de la "realidad tal como es en sí misma" mediante un sistema de intuiciones que la enriquecieran.<sup>100</sup>

---

su estado original calmado y también en la práctica yóguica para restaurar esa quietud: no-adherencia, no-razonamiento, no-propósito. Cf. Liebenthal, Walter 1956, p. 102.

<sup>99</sup> .- Otros discípulos principales fueron Hui-jui (378-) y Hui-kuan (-443 o 447).

<sup>100</sup> .- En verdad, la "realidad en sí misma" carece de contenido para el budismo de Meditación, y desde el momento en que comenzara a contener algo dejaría de ser la realidad misma. Pero la visión interior que promulga el Zen es dinámica y se caracteriza por su fluidez y movilidad, ganando así en significación al relacionarse con otras "intuiciones" cuyo conjunto constituye la propia esencia del Zen.



## ESCUELAS DE BUDISMO CHINO

A pesar de que la iluminación de Buda es considerada por todas las escuelas de budismo como la experiencia humana más trascendental, y de que el rasgo característico de todas ellas sea el papel esencial concedido a la experiencia y a la meditación, en el budismo se desarrollaron numerosos sistemas filosóficos altamente diferenciados incluso dentro de las variadas ramas. Cada una de las escuelas que se formaron bajo los diferentes sistemas filosóficos estaba representado por un *sûtra* o un grupo de *sûtra*, los cuales, en ocasiones, eran compartidos por una o más escuelas e interpretados de modo dispar, con lo que se dio paso a una religión sujeta a muy diferentes interpretaciones que mantiene una relación ambivalente con la razón.

En el caso del movimiento de Meditación del budismo *Mahâyâna*, la experiencia tiene la primacía, siendo concebida como la única normativa; pero los elementos intelectuales también jugaron un papel muy importante, especialmente durante los desarrollos originarios del budismo Ch'an en China y del budismo Zen en Japón. Así, según declara Dumoulin, la herencia de las escuelas del budismo de Meditación incluye no solamente modelos de experiencia, sino también una riqueza de modos de pensamiento que pueden complementar aquellos de la filosofía occidental.<sup>101</sup>

Las principales aportaciones al budismo Ch'an provenían del *yoga* indio y del taoísmo chino, aunque también existieron contactos con los movimientos esotéricos predominantes en el amplio contexto religioso existente. De tal manera, en el transcurso de los siglos las prácticas desarrolladas en el contexto del budismo de Meditación en China experimentarán muchas variaciones.

---

<sup>101</sup> .- Cf. Dumoulin, Heinrich 1995, p. X. Según observa Dumoulin: "Aunque la riqueza experimental es más llamativa, los valores intelectuales como la visión holística del mundo, el conocimiento de la unidad psico-física y la conciencia de pertenecer al cosmos están inseparablemente conectadas con la experiencia Zen. Las experiencias no racionales propias del Zen pueden compensar las carencias que han llegado a ser evidentes en la civilización occidental". *Ibid.*, p. X.

## Escuelas del periodo T'ang (618-907)

Aunque durante los periodos de las Seis dinastías (220-589) y de la dinastía Sui (581-618) existieron ya numerosas congregaciones budistas, no será hasta la dinastía T'ang cuando se comience a hablar de ramas y de escuelas.<sup>102</sup>

---

<sup>102</sup> .- Como observa Helen J. Baroni: “La aplicación de la terminología inglesa referente a las instituciones religiosas de las tradiciones de Asia, obviamente involucra una generalización de conceptos que fueron originalmente formulados con modelos occidentales, predominantemente cristianos, en mente. Incluso en un estricto contexto occidental, los especialistas no se han puesto de acuerdo sobre un único modelo para el uso de términos tales como escuela, secta, culto, nuevo movimiento religioso y denominación”. Baroni, Helen J. 2000, p. 13. Por tanto, parece lo más conveniente reflejar aquí de modo explícito cuáles son los términos elegidos y cómo son utilizados en esta tesis sobre el budismo Zen y sus artes.

A lo largo de la exposición, me refiero a los términos “corriente” o “movimiento” como aplicables a todos aquellos grupos religiosos que participan de unas enseñanzas y unas prácticas comunes, aunque se encuentren enmarcados en una estructura institucional diferenciada con respecto a otros grupos que participan de la misma doctrina. De tal modo, cuando se habla de “movimiento budista de Meditación”, se hace referencia al conjunto de escuelas desarrolladas como instituciones independientes dentro de este movimiento, el cual se extendió desde China hacia Vietnam, Corea y Japón, y que actualmente se expande hacia el resto del mundo. En el caso de emplear el concepto “movimiento Ch'an”, se hace referencia al conjunto de escuelas desarrolladas en China, lo mismo que ocurre para Japón en el caso de emplear el término “movimiento Zen”.

Este concepto de “estructura institucional independiente” (en chino, *tsung*; en japonés, *shû*), que define la existencia de diversos grupos dentro de un mismo movimiento y que ha sido traducido en numerosos estudios en lenguas occidentales como “escuela”, “secta” o “linaje” para describir los grupos budistas, es lo que aquí se considera como “escuela”. Este término es el elegido para denominar a un establecimiento público en el que se imparte cualquier género de instrucción, la cual se ha desarrollado con ciertos elementos distintivos con respecto a otros grupos religiosos relacionados. De este modo, puede decirse que dentro del movimiento del Zen japonés, se produjo una división en escuelas o instituciones sectarias: Rinzai-shû (escuela Rinzai), Sôtô-shû (escuela Sôtô), etc. No obstante, y aunque en el caso de la presente tesis doctoral no es utilizado, también es posible referirse a la “escuela Ch'an” (ch., *Ch'an tsung*) o a la “escuela Zen” (jp., *Zen-shû*), términos empleados frecuentemente por muchos autores (entre los que se incluyen Foulk y Baroni) cuando se refieren a todos los grupos que comparten las enseñanzas y prácticas del Zen, a pesar de su división institucional en distintas escuelas. Por lo demás, existen algunas ambigüedades en lo que hace referencia al concepto contemporáneo de *zenshû*. Así, según la aproximación de Foulk, en primer lugar se refiere a una escuela de budismo, comprendiendo las tres principales denominaciones: Sôtô, Rinzai y Ôbaku, —es decir, lo que en esta tesis doctoral se considera como “corriente o movimiento Zen”— y, en segundo lugar, el término indica una

Resulta difícil precisar cuándo y en qué medida se produjo una institucionalización de las escuelas budistas bajo los T'ang, aunque parece ser que tales grupos entraron en relación unos con otros y se agruparon en los mismos monasterios durante largos periodos.<sup>103</sup>

El término chino más comúnmente utilizado para “escuela” es *tsung*, que podría traducirse como “templo ancestral”.<sup>104</sup> De aquí surge, debido a una doble derivación semántica, por una parte la noción de una filiación genealógica de los “patriarcas”, o “antepasados”, y por otra la de un principio doctrinal, de una idea maestra a la que se adscribe una familia espiritual.

---

creencia religiosa aún muy extendida en el movimiento Zen contemporáneo según la cual, partiendo desde el primer patriarca Bodhidharma, se transmitió a sucesivas generaciones un linaje de la transmisión del *Dharma*. Cf. Foulk, Theodore Griffith 1992, p. 20. En cuanto a la presente tesis doctoral, ha de notarse que se ha preferido utilizar el término “escuela” para hacer referencia a lo que en la terminología trazada por Foulk se considera como “denominación”.

También se emplea el vocablo “ramificación” (en chino, *p'ai*; en japonés, *ha*), en el sentido metafórico del brazo de un río en un delta. Este término, que podría ser asimilable con el término “escuela”, pero que en realidad define a una rama sectaria o grupo independiente, debería ser reservado para cada una de las estructuras religiosas o grupos monásticos existentes dentro de cada escuela (así, por ejemplo, dentro de la escuela Rinzai se puede hablar de ramas como Rinzai-shû-Myôshinji-ha, Rinzai-shû-Kenchôji-ha, etc.). Finalmente, la palabra “linaje” sería la traducción directa del término japonés *shôshû*, y definiría las variadas líneas sucesorias que fueron derivando de las tradiciones principales.

<sup>103</sup> .- Las genealogías de patriarcas, que abundan en las fuentes tardías chinas, fueron elaboradas posteriormente y parece que en muchos casos, la escuela no era sino el grupo de especialistas de una determinada doctrina o de un definido género de textos, como sucedía antes del advenimiento de los T'ang, y que tales grupos pudieron coexistir los unos con los otros incluso en un mismo monasterio. Cf. Puech, Henri-Charles, ed. 1993, pp. 359-360.

<sup>104</sup> .- En los últimos tiempos los especialistas han prestado atención a los cambios históricos y los desarrollos en el entendimiento clásico chino del término *tsung* (escuela) y se ha desarrollado un debate concerniente a sus varios usos en los textos clásicos budistas centrado alrededor de si puede ser correctamente entendido este término para connotar una escuela religiosa de pensamiento o institución, más bien que una doctrina o el tema subyacente en un texto determinado. Cf. Foulk, Theodore Griffith 1992, pp. 18-31; Weinstein, Stanley 1989, pp. 257-265; Mano Shôjun 1964. Una discusión correlativa se centra en cómo traducir mejor el antiguo concepto de *tsung* en lengua inglesa como una institución religiosa Cf. Foulk, Theodore Griffith 1976, pp. 30-34 ; Weinstein, Stanley 1989, pp. 257-262; Baroni, Helen J. 2000, pp. 14-18.

Cuando al llegar el año 618 –transcurridos unos cinco siglos desde que el budismo fuera conocido en China, y en el momento en que comenzaba a entrar en decadencia en el subcontinente indio—<sup>105</sup> subió al poder la dinastía T’ang, el budismo alcanzó un gran desarrollo, tanto en la esfera monástica como en la secular, a pesar de la fuerte oposición confuciana que a menudo expresaba su hostilidad hacia esta forma de religión extranjera en formas muy diversas.<sup>106</sup>

Tal desaprobación, debida al exagerado aumento en el número de monjes y monjas, también fue manifestada en ocasiones por parte de los seguidores del taoísmo religioso. Así, hacia mediados del siglo IX, durante el mandato del extravagante emperador Wu-tsung (841-847), se emprendieron –inspiradas por los sacerdotes taoístas– sendas campañas contra el maniqueísmo, en el año 843, y contra el budismo, en el 845. Su hostilidad hacia el budismo, al que calificaban de “superstición extranjera”, fue proclamada por Wu-tsung en un edicto anti bu-

---

<sup>105</sup> .- En India se originó una gran rivalidad entre el brahmanismo y el budismo; el éxito fue variable y al fin triunfó el primero, que parecía adaptarse mejor a la idiosincrasia india. Los *brahman* no tuvieron que desencadenar persecuciones sangrientas, sino que les fue suficiente con realizar una hábil labor de propaganda. Además, el budismo desapareció en su país de origen porque los monjes mendicantes budistas resultaban ciertamente improductivos desde el punto de vista económico, habiendo llegado a convertirse en una pesada carga, y cuyo celibato, por añadidura, parecía amenazar con destruir los cimientos de la sociedad. Por último, la rápida difusión del islamismo acabó prácticamente con el budismo en la India en los albores del siglo XII, cuando ya sólo subsistía en el reino de Magadha bajo la forma del *Vajrayâna* o “Vehículo de Diamante”, que actualmente se encuentra preservado principalmente en la meseta tibetana y en Mongolia. Fuera de la India, en cambio, el éxito del budismo fue notable y, tanto en China como en Japón, el concepto de *dhyâna* consiguió sobrevivir porque atravesó una especie de mutación: no abandonó la idea de renunciar a la vida para dedicarse a la meditación; más bien, por el contrario, hizo de la vida un objeto de meditación.

<sup>106</sup> .- Sobre el esplendor alcanzado en este periodo Suzuki señala: “La dinastía T’ang marca el punto culminante de la cultura china. Con los T’ang, la mente china alcanzó su más pleno y extenso florecimiento, y todo lo asociado con este periodo histórico representa la flor y nata de la mente china, tanto en el terreno del arte como en el de la literatura, la poesía o la religión. El Ch’an es una creación de esta Edad de Oro”. Suzuki, Daisetz T. 1986, p. 64. Se afirma que la capital del imperio, Ch’ang an, tenía un carácter muy cosmopolita y que, probablemente, fuera la ciudad más civilizada del mundo en aquella época. En lo que se refiere a la actividad científica, artística e intelectual, éste fue sin duda uno de los principales periodos de la historia de China.

disto, a consecuencia del cual fueron destruidos numerosos templos, con lo que muchos practicantes se vieron obligados a retornar a sus ocupaciones seculares. Poco tiempo después de la promulgación de su edicto, el emperador Wu-tsung quedó sin habla como consecuencia de las prácticas mágicas a las que era aficionado, y fue depuesto en favor de su tío Hsüan-tsung, quien inmediatamente revocó el acta anti budista, si bien hubo de adoptar una serie de medidas para controlar el número de personas que entraban en la *Shanga*.<sup>107</sup>

Las escuelas Ch'an sobrevivieron a las persecuciones con mayor fortuna que el resto de las escuelas budistas, lo cual fue tal vez debido a su carácter aún maleable, a sus fuertes raíces rurales, al énfasis en la simplicidad, la frugalidad y la disciplina.<sup>108</sup> Lo cierto es que el movimiento Ch'an salió reforzado y consiguió entrar en una larga era de prestigio, gozando del favor popular e imperial y siendo apreciada como una de las manifestaciones chinas más características. Este auge atrajo a un gran número de seguidores, lo que provocó algunos cambios en la forma de ser conducida su práctica, además de una inevitable disminución en la calidad de sus enseñanzas y la pérdida de su carácter de movimiento espiritual no formal.

De este modo, con la llegada de la dinastía Sung del sur (1127-1279), que se habría de distinguir por sus aportaciones al prestigio del budismo, consiguió abrirse camino definitivamente el movimiento Ch'an –que había desarrollado su principal impulso durante la dinastía T'ang– debido a la aceptación que tuvo ahora su doctrina en el seno de las clases más elevadas de la sociedad, pasando a convertirse en una institución protegida y bien consolidada.<sup>109</sup>

---

<sup>107</sup> .- Cf. Ling, Trevor 1972 vol. 2, pp. 52-53.

<sup>108</sup> .- Cf. Collcutt, Martin 1985, p. 9. Como señala Dumoulin: “Tras la gran persecución de Wu-tsung, el budismo sobrevivió en China en sólo dos movimientos: la escuela meditacional de Zen y la escuela principalmente popular de la Tierra Pura”. Dumoulin, Heinrich 1994, p. 243.

<sup>109</sup> .- Las escuelas Ch'an perduraron a través de las dinastías Yüan (1271-1368) y Ming (1368-1662), siendo en los primeros tiempos de esta última dinastía cuando se inició su declive en China. Su existencia puede ser constatada aún en algunas comuni-

Puede decirse que el confucianismo –siendo uno de los sistemas de convención social más razonables del mundo–, junto con la forma de pensar taoísta de “dejar en paz” los acontecimientos, propició un tipo de mentalidad en China que, al entrar en contacto con el budismo, permitió la absorción de esta doctrina enfocándola siempre desde el lado que tenía de más práctico, haciendo del budismo una vivencia asequible a todos los seres humanos. Afortunadamente, los misioneros de Buda llegados desde la India pudieron transmitir al pueblo chino la esencia espiritual del budismo y, gracias a la creación de las diferentes escuelas, todos pudieron instruirse en estas enseñanzas.<sup>110</sup>

Antes de pasar a examinar el desarrollo de la escuela Ch’an, será oportuno considerar otras manifestaciones chinas del budismo *Mahâyâna* algunas de las cuales surgieron incluso anteriormente a la dinastía T’ang.

En esta época se distinguen la escuela Vinaya o de la Disciplina (Lü-tsung), que era la escuela de los especialistas de la disciplina monacal; la escuela del País Puro (Chin-t’u-tsung), que proponía alcanzar el Paraíso de Buda Amitâbha mediante prácticas de devoción; la escuela de la Plataforma Celestial (T’ien-t’ai-tsung), cuya característica esencial era la “crítica” de las doctrinas búdicas; la escuela Hua-yen (Hua-yen tsung), consagrada al estudio de los textos del *Buddhavatamsaka sūtra* (*Sūtra de la Guirnalda de los Budas*); y, finalmente, la escuela de los Secretos (Mi-tsung), representativa de las enseñanzas del tantra adaptadas a la mentalidad china.

---

dades en el sur de China que se dicen sucesoras de esta doctrina, aunque no integran ya únicamente los elementos originales que hicieron prosperar a esta corriente del budismo en este país.

<sup>110</sup> .- Según señala Trevor Ling: “Ha de ser apreciado que dentro de una sociedad determinada en la cual el budismo adquiere influencia, éste tiende a manifestarse en dos modalidades principales: la monástica y la secular. [Durante el periodo que abarca del año 600 al 1000] el budismo desarrolló en China sus variantes típicas tanto en la esfera monástica, en la escuela Vinaya, como en la esfera secular, en el budismo Amida o “del reino de la pureza”, y, finalmente, una tercera forma que, en cierto sentido, constituye un intento de abolir la distinción entre lo monástico y lo secular, en el sistema Ch’an. Ling, Trevor 1972 vol. 2, p. 54.

Para completar el panorama de las escuelas budistas surgidas durante el periodo T'ang, serán también aquí expuestos, aunque de modo resumido, los desarrollos del movimiento Ch'an (Ch'an tsung), que presenta un gran interés ideológico y supone el fruto supremo de la adaptación del budismo indio en China.<sup>111</sup> Ciertamente, la sinización del budismo indio es particularmente notable en las dos "escuelas" que iban a desplazar a las demás en el transcurso de los siglos, la del País Puro y la del Ch'an.

### **Escuela de la Disciplina (Lü-tsung)**

La escuela de la Disciplina o Lü-tsung, fundada en el siglo VII por Tao-hsüan (595-667), ponía un gran énfasis sobre el *Vinaya* (la colección canónica de las normas que regían la vida de la *Shanga*).

Esta escuela, cuyo centro de acción se hallaba en el convento de la "Preciosa montaña en flor", cerca de Nanching, propugnaba una mayor comprensión y aceptación de la disciplina y la moralidad budistas como única manera de seguir fielmente el camino de Buda. Así, frente a una creciente relajación en la vida monástica y en el proceso de la ascesis, la escuela de la Disciplina se presentaba como un movimiento de protesta que se mostraba indiferente ante los problemas intelectuales.

Este desplazamiento de la actividad intelectual y la excesiva insistencia en la preservación de la vida monástica, que provocó el nacimiento de una doctrina especial, no pueden sino sugerir de un modo inequívoco la existencia de una gran relajación de la disciplina ascética en el seno de la *Shanga*. Pero tal vez el excesivo interés puesto en la observación de las normas disciplinarias en esta escuela pudiera haberse producido en detrimento de la meditación, la cual resulta esencial en la vida de la *Shanga*.<sup>112</sup>

---

<sup>111</sup> .- Los desarrollos históricos del Ch'an se encuentran expuestos resumidamente en este mismo capítulo, pp. 235-240 y más adelante, pp. 321-390.

<sup>112</sup> .- Cf. Ling, Trevor 1972 vol. 2, p. 55.

## Escuela de la Tierra Pura (Chin-t'u-tsung)

En su modalidad puramente secular, el budismo se encuentra representado en China por la escuela de la Tierra Pura (Chin-t'u-tsung), también conocida como escuela del Loto.

Esta escuela manifiesta la creencia en el Buda Amitâbha (en chino, O-mi-to-fo; en japonés, Amida) al que concibe como un dios supremo y compasivo que atiende individualmente a los hombres. Una vez apercibido del dolor existente en el mundo, Amitâbha se somete él mismo voluntariamente a ese inmenso dolor, proclamando que la tarea principal de un budista es intentar conseguir un definitivo renacimiento en el paraíso (*chin-t'u*). Para ello ofrece a sus fieles una religión sencilla, que no exige renuncia alguna, pues lo único que hay que hacer para conseguir la liberación y la dicha de la resurrección en el Reino de la Pureza es pronunciar durante repetidas veces el nombre de Buda Amitâbha mostrando un afecto sincero.<sup>113</sup> La figura principal de veneración en esta escuela tras el Buda Amitâbha es el *bodhisattva* de la compasión, Avalokiteśvara (ch., Kuan-yin; jp. Kan'on), que pasó a China y Japón como una divinidad femenina.<sup>114</sup>

Aunque el desarrollo de esta escuela tuvo una favorable acogida durante la dinastía T'ang, los orígenes de su doctrina hay que ponerlos en relación con un ilustre taoísta convertido: Hui-yüan (333-416); sin embargo, el surgimiento de una escuela genuina que sustentase esta doctrina no tendría lugar hasta la aparición de T'ao-ch'ou (562-645), que tuvo como sucesor a Shan-t'ao (613-681). De este modo, la escuela del País Puro puede ser considerada como la más anti-

---

<sup>113</sup> .- La práctica de esta escuela consiste principalmente en la visualización del paraíso y en la recitación del nombre de Amitâbha (*nenbutsu*). La forma para la recitación en japonés es *Namu Amida butsu* (Veneración a Buda Amitâbha). Según esta escuela, si el *nenbutsu* es practicado con completa devoción podrá producir el renacimiento en el Paraíso Occidental.

<sup>114</sup> .- Avalokiteśvara representa el poder de Buda Amitâbha manifestado como un *bodhisattva* y aparece como su asistente. Avalokiteśvara simboliza uno de los dos aspectos fundamentales de la budeidad, la compasión (*karunâ*). El otro aspecto fundamental de la budeidad es la sabiduría (*prajñâ*), representada por la figura de Mañjushrî. Cf. Fischer-Schreiber et al. 1991, pp. 14-15 y 174-175.



gua del budismo chino, habiendo sobrepasado su influencia como simple escuela para llegar a convertirse en el tipo de budismo más popular tanto en China como en Japón.<sup>115</sup>

La escuela Chin-t'u presentaba una vía de salvación calificada de “fácil”, como antítesis de la que requería el estudio de las obras o el desarrollo del poder de la voluntad. Era suficiente con confiar en la “fuerza del otro”, es decir, en la compasión de Buda —más rápida y eficaz que la “fuerza propia”, puesto que las obras tienden a producir efectos kármicos—. La creencia en la “Tierra Pura” dio lugar a una gran literatura interpretativa durante la dinastía T'ang y produjo variados rituales dirigidos a fomentar la práctica colectiva de la recitación.

### **Escuela de la Plataforma Celestial (T'ien-t'ai-tsung)**

Esta escuela debe su nombre al monasterio situado en la montaña T'ien-t'ai, junto a Ning-p'o, que permanece como sede central desde su fundación en el siglo VI hasta la actualidad. Su doctrina está basada en el *Sûtra del loto* y, por tanto, también se la conoce en ocasiones como escuela del Loto. La escuela de la Plataforma Celestial manifiesta que Buda atraviesa cinco periodos, durante el curso de los cuales se revela de manera cada vez más perfecta. Estas revelaciones se suceden a medida que la humanidad eleva su inteligencia espiritual y va adquiriendo la adecuada preparación para recibirlas.

La escuela T'ien t'ai toma como premisa que todos los fenómenos son una expresión de lo absoluto, o “talidad” (*t'ang*) lo cual se expresa en las enseñanzas de las tres verdades, distinguiéndose la verdad de la vaciedad, la verdad de la limitación temporal (del mundo fenoménico) y la verdad del camino medio.

---

<sup>115</sup> .- Como señala Trevor Ling, “la doctrina de la salvación mediante la fe en el *Amida*, una vez formulada en China, ejerció una fuerte atracción, especialmente para las gentes pobres y sencillas, que le dispensaron una amplia aceptación. Nunca estuvo limitada a una sola secta, ni siquiera en los primeros tiempos de su desarrollo, y después del siglo IX d. C., el amidismo dejó de constituir una escuela separada para convertirse en una idea extendida por doquier en el budismo popular laico de China y, subsiguientemente, del Japón”. Ling, Trevor 1972 vol. 2 p. 57.

La escuela esotérica T'ien t'ai reconoce a Nâgârjuna como su primer patriarca a causa de que su doctrina de las tres verdades es derivada de la tesis de Nâgârjuna de que todo lo que surge condicionadamente es vacío (*śūnyatā*), y adquirió su forma definitiva con Chih-i (538-597).

### **Escuela Hua-yen (Hua-yen-tsung)**

Esta escuela recibe también la denominación de escuela Avatamsaka, que es el título de la traducción china del *Buddhavatamsaka sūtra*. Mejor conocida como Hua-yen, esta escuela fue fundada por Fa-tsang (643-712), aunque sus orígenes se encuentran en los monjes Tu-shun (557-640) y Chih-yen (608-668), considerados como los dos primeros patriarcas. El quinto patriarca, Tsung mi (780-841), es estimado como el maestro más sobresaliente de esta escuela.

La escuela Hua-yen considera la igualdad de todas las cosas y la dependencia de unas cosas sobre las otras. Su teoría fundamental es la del *dharma-dhātu* (la causalidad universal), según la cual todos los *dharma* (cosas o acontecimientos) del universo son dependientes unos de otros y se condicionan mutuamente entre sí, de manera que nada puede subsistir por sí mismo. Las enseñanzas de la escuela Hua-yen son conocidas como las “enseñanzas de la totalidad” por concebir que todas las cosas participan de la unidad, y que esta unidad se divide a sí misma en los muchos, de tal manera que lo múltiple es unificado en lo uno. Por ello todas las cosas están en completa armonía con las otras, al ser manifestación de un mismo principio. Cada ser vivo, cada pequeña cosa, es significativa, e incluso la más pequeña contiene en sí la totalidad.<sup>116</sup>

### **Escuela de los Secretos (Mi-tsung)**

La escuela de los Secretos, surgida como tal a partir del siglo III, representa las doctrinas del budismo tántrico asimiladas desde una perspectiva china. A las prácticas de concentración propias del *Vajrayāna* o “Vehículo de Diaman-

---

<sup>116</sup> .- Sobre las enseñanzas del *Buddhavatamsaka sūtra*, ver arriba, pp. 164-166.

te”, se agregaron además todo tipo de supersticiones locales que dieron forma a nuevas prácticas rituales.

Las enseñanzas del *Vajrayâna* formaban una tradición esotérica que combinaba elementos del *yoga* y de la antigua religión natural india con el pensamiento budista original. Alrededor de la época en que fue transmitido al Tíbet, también hizo su aparición en China, comenzando a ser asimiladas estas enseñanzas y llegando a establecerse firmemente como parte del budismo.

Esta escuela adquirirá un carácter marcadamente popular, debido principalmente a la fascinación que producían sus secretas fórmulas mágicas, sus gestos misteriosos, sus amuletos de múltiples propiedades y las suntuosas ceremonias que se celebraban. En el siglo XI, con la aparición de la figura del reformador Atîśa (980/90-1055), se eliminaron todas estas prácticas arcanas.

### **Escuela Fa hsien (Fa-hsien-tsung)**

La escuela Fa hsien, también conocida como la de las “Marcas de la existencia” o de la “Pura-Ideación” es una importante escuela del budismo chino que continúa las enseñanzas de la escuela india Yogâcâra y esta basada en los escritos de Vasubandhu y Asanga. Fue fundada por Hsüan-tsang (600-664), siendo su discípulo K’uei-chi (638-682) quien sistematizó sus enseñanzas.

Según se encuentra expuesto en esta doctrina, todo es ideación, lo que significa que el “mundo exterior u objetivo” es sólo el producto de la conciencia del ser humano y no posee realidad. El mundo es pura mente y las cosas son sólo existentes en la medida en que son contenidos de la conciencia. La escuela Fa hsieng desarrolló una enseñanza sobre ocho tipos de conciencia con el fin de explicar el proceso de ideación (*âlaya-vijñâna*).

### **Escuelas Ch’an (Ch’an-tsung)**

La corriente *dhyâna* o “contemplativa” del budismo (en chino, *ch’an*; en vietnamita *thiền*, en coreano, *sŏn*; en japonés, *zen*), llegó a establecerse en forma

de escuelas hacia el siglo VII d. C. en el sur de China, las cuales realizaron muchas de las aportaciones más importantes dentro del contexto del budismo.

A pesar de que la tradición considera como el primer patriarca chino a Bodhidharma, de quien se dice que llegó al sur de China hacia el año 520 y se asentó posteriormente en el monasterio de Shao Lin en Loyang, el sistema por él determinado no coincidía exactamente con lo que posteriormente llegaría a ser conocido como Ch'an. Aunque no existen apenas datos, aparte de fuentes chinas, que evidencien la existencia de Bodhidharma, hay que pensar en él como el introductor de un sistema de meditación (*pi-kuan*) que nada tenía que ver con el tipo de meditación corrientemente utilizado en las escuelas budistas.<sup>117</sup> Por las referencias que han sido transmitidas y los textos que le son atribuidos, no se puede deducir que las enseñanzas de Bodhidharma fueran budistas, sino que, más bien, parecen haber surgido de la tradición vedanista india inspiradas fundamentalmente en los sistemas del Sâmkhya y el Yoga.<sup>118</sup> La auténtica evolución del concepto de *dhyâna* no habría tenido lugar hasta una época posterior en unos ciento cincuenta años a la llegada de Bodhidharma, concretamente en la época de Hui-nêng (637-713).<sup>119</sup>

Aunque ya habían sido avanzadas las ideas que dieron nacimiento a la escuela Ch'an en China en el siglo V por Sêng-chao (384-414) y por Tao-shêng (360-434), las enseñanzas de Hui-nêng (637-713) marcan el comienzo definitivo de un verdadero Ch'an chino. Los escritos atribuidos a Bodhidharma y a sus

---

<sup>117</sup> .- Sobre Bodhidharma, véase en este capítulo el epígrafe dedicado a las enseñanzas de Bodhidharma, pp. 214-219, y en el capítulo 5, pp. 334-338.

<sup>118</sup> .- En las obras que se atribuyen a Bodhidharma el estilo es siempre indio y carece de sabor taoísta. Para apreciar este hecho, resulta interesante atender las palabras de Michel Mourre en referencia a estos sistemas indios: "La meta de esta meditación es una realidad inefable que ninguna palabra, texto o culto, podrían abarcar e interpretar. El ser humano debe hacer en sí mismo el vacío total, debe abolir toda representación, todo pensamiento, toda acción: sólo entonces alcanzará el tesoro que yace en el fondo de sí mismo y de todas las cosas: el Buda, lo Absoluto eterno e infinito, substancia de todo lo que es". Mourre, Michel 1962, p. 318.

<sup>119</sup> .- Sobre la evolución del concepto de *dhyâna*, ver adelante, pp. 464-471.

sucesores hasta Hui-nêng muestran claramente la transición desde una concepción india a una concepción china de *dhyâna*.<sup>120</sup>

Siguiendo la tradición del Zen, que otorga al monje indio Bodhidharma el protagonismo de la transmisión hacia China de una doctrina basada en el concepto de *dhyâna*, Hui-nêng es conocido como el sexto patriarca chino –tras Hung-jen (601-675), Tao-hsin (580-651), Sêng-ts’an (-606), Hui-k’o (¿487-593?) y el propio Bodhidharma–, siendo además el trigésimo tercer Patriarca en la línea directa que parte del mismo Buda Śâkyamuni.

Según las enseñanzas de Hui-nêng, el proceso de iluminación supone un salto lógico y psicológico que va más allá de los límites del pensamiento convencional. A diferencia de lo que se pensaba en otras escuelas del Ch’an, para la escuela de Hui-nêng la iluminación no se va adquiriendo progresivamente, sino que es concebida como un paso abrupto, instantáneo, y no gradual o continuo. Según esto, la actividad esencial en esta vida debería ser la atenta búsqueda de esta iluminación (ch., *wu*; jp., *satori*), un salto brusco que era calificado por su escuela como “súbito despertar”.<sup>121</sup>

La institución del patriarcado desapareció tras la muerte de Hui-nêng, en el año 713, quien pasó su tradición a cinco discípulos: Hsing-ssu Ch’ing-yüan

---

<sup>120</sup> .- Sobre los escritos atribuidos a Bodhidharma, ver adelante, pp. 337-338, nota 34. Sobre los escritos atribuidos a sus sucesores, ver adelante *Relación de maestros Ch’an*, pp. 379-383 (fig. 11).

<sup>121</sup> .- Según la tradición elaborada en esta escuela, la enseñanza central del budismo, transmitida directamente de discípulo a discípulo a partir de Buda Śâkyamuni, no era otra que la “iluminación súbita”, creencia que resultaba de difícil armonización con otras suposiciones chinas de la época. Además, esta teoría resultaba bastante incomprensible incluso para los propios budistas, puesto que en las demás escuelas se ponía excesivo énfasis en que el logro de la iluminación sólo se conseguiría mediante la adquisición de constantes méritos, y se insistía en que sólo a través de una serie de transmigraciones con sus respectivas reencarnaciones sería posible obtener la iluminación definitiva.

De este modo, la forma de acceso a la iluminación tal como era concebida por la escuela Ch’an, fue desestimada por las masas al ser percibida como algo que, sospechosamente, resultaba demasiado fácil, pues no parecía exigir los enormes esfuerzos que se consideraban imprescindibles.

(660?-740), Nan-yüeh Huai-jang (677-744), Nan-yang Hui-chung (675-775), Ho tsê Shên-hui (668-770) y Yung-chia Hsüan-chüeh (665-713). Con Shên-hui se produjo una escisión entre las llamadas escuelas del Norte y del Sur que marcará el ulterior desarrollo del budismo Ch'an.

Posteriormente, en Ma-tsu Tao-i (709-788), Pai-chang Huai-hai (¿720?-814), Nan-ch'uan P'u-yüan (748-835), Huang-po Hsi yüan (-849) y Lin-chih I-hsüan (-866), etc., pueden ser percibidas las enseñanzas del Zen chino según algunos de sus más eminentes expositores.<sup>122</sup>

Pai-chang (Po-chang), discípulo de Ma-tsu, es considerado como el organizador de la primera comunidad de monjes Ch'an, independientes de otras escuelas de budismo, y de él se dice asimismo que estableció unas reglas que concedían importancia esencial al trabajo, basándose en el precepto “día sin trabajo, día sin comida”.<sup>123</sup> Parece ser que Pai-chang pensaba que el mejor sistema docente para el monje budista era ocuparse de alguna actividad, lo que indudablemente evitaría esa fatal lasitud que podría derivar de la meditación cotidiana.<sup>124</sup>

---

<sup>122</sup> .- Sobre algunas de estas figuras, ver adelante pp. 370ss.

<sup>123</sup> .- Cf. Suzuki, Daisetz T. 1992, pp. 171-173.

<sup>124</sup> .- A pesar de lo que a veces se afirma, la labor manual no es una norma que implantara Pai-chang, sino que los monjes de esta corriente, ya desde las primeras comunidades, solían dedicarse al trabajo, el cual consistía normalmente en operaciones de tipo manual (trabajar los campos, partir leña, cocinar, limpiar, arreglar el jardín, etc.), labores que junto con la lectura y el estudio, los servicios y cantos de *sûtra*, la meditación sentada y la instrucción individual por los maestros Zen más antiguos, se cuentan entre las más importantes actividades diarias. A ello se añade la salida a pedir limosna como signo de humildad en fechas establecidas. Como observa Nagai Sôsei: “El trabajo es el elemento básico en la vida de los monasterios Zen y ninguno es considerado indigno”. Entrevista a Nagai Sôsei. Kamakura, 2-XI-1997.

Según señala Griffith Foulk: “El trabajo manual ha sido continuamente estimado en el Zen como una forma de práctica religiosa. Contrariamente a la propia mitología de la escuela Zen y a las exposiciones de algunos historiadores del Zen, sin embargo, el trabajo manual para los monjes no fue una invención de la escuela Zen en la China del siglo VIII –era una práctica conocida a través del budismo chino desde fecha tan temprana como el siglo IV. No existe ninguna sólida evidencia histórica que respalde la visión romántica de que las comunidades de monjes Zen de la era T'ang (618-907) fueran libres de la dependencia del patronazgo laico debido a sus esfuerzos en la agricultura y otras formas de labor. En cualquier caso, es cierto que la práctica del trabajo ma-

En la escuela Ch'an se concedió gran importancia asimismo a la disciplina moral, que formaba parte de la necesaria preparación para la iluminación. También se resaltaba la importancia fundamental de la relación entre maestro y discípulo, pues era una orden que concedía un importante lugar a la *Shanga*. Esto contrastaba de manera clara con la escuela de la Tierra Pura (Chin-t'u-tsung), que era una forma de devoción abierta a todos, sin necesidad de un maestro espiritual. Por otra parte, hay que destacar que durante el primer periodo de desarrollo del budismo Ch'an, al no contar aún con establecimientos propios, sus monjes se concentraban en los monasterios de la escuela de la Disciplina (Lü-tsung), lo cual es muy significativo para valorar adecuadamente la importancia concedida a la vida monástica por los maestros Ch'an.

Ya en la última etapa de la dinastía T'ang la vitalidad del Ch'an fue tan sorprendente que llegó a constituirse en la forma de budismo dominante en la sociedad china, aunque a menudo el Ch'an aparecía ligado estrechamente al budismo de otras escuelas.

En la dinastía Sung, tras la persecución del budismo chino en el año 845, el Ch'an pasó a convertirse en la influencia espiritual más vigorosa en el desarrollo de la cultura china. Esta influencia llegó a su apogeo en la dinastía Sung meridional (1127-1279), durante la cual los monasterios Ch'an se convirtieron en los principales centros de reunión. No obstante, el esplendor que sobrevino en los siglos X y XI acarreó un proceso de formalización en los métodos utilizados por esta escuela, lo que, subsiguientemente, promovió el estudio de los grandes maestros del Ch'an y el desarrollo en este periodo del sistema *kung-an* (jp., *kôan*), una forma en la que practicaban monjes y seglares.<sup>125</sup>

Coincidiendo con este periodo de la historia de China, la doctrina del Ch'an fue difundida en Japón gracias a algunos monjes que, sobre todo durante

---

nual tiene poca significación económica en el Zen japonés actual". Foulk, Griffith T. 1989, p. 169. Sobre este asunto, ver también adelante, pp. 373-374.

<sup>125</sup> .- Sobre el sistema *kôan*, ver adelante, pp. 493-506.

los siglos XII y XIII, hicieron frecuentes viajes entre China y Japón. El Ch'an siguió gozando de una gran consideración en China hasta los últimos tiempos de la dinastía Ming (1368-1662) e incluso contó con destacados representantes durante la dinastía Ch'ing (1636-1912) que, como Shih Tao (1641-1717), se enfrentaban a la decadencia en el terreno de las artes y no dudaban en denunciar la corrupción política de su época. No obstante, durante el periodo Ming habían comenzado a diluirse las fronteras entre las escuelas del budismo, y la práctica *kung-an* (jp, *kôan*) empezó a confundirse con la recitación del nombre de Buda O-mi-to-fo (jp., Amida), llegando finalmente a absorberse ambas técnicas. Las distintas comunidades que se dicen sucesoras de este movimiento existentes en la actualidad derivan de estos planteamientos, y apenas muestran ya el carácter original de las enseñanzas que se desarrollaron durante los periodos precedentes.

Puede decirse que el budismo Ch'an fue un movimiento budista típicamente chino en el que destacaban sobre todo las influencias del taoísmo filosófico. Cuando fue instituido en forma de escuelas independientes en el siglo VII, este carácter se puso de manifiesto en varios aspectos, y sus doctrinas, al igual había ocurrido con el taoísmo filosófico, lograron hechizar a infinidad de poetas, filósofos y artistas. Por ello, además de ser reconocido como el principal heredero de las teorías expuestas en el taoísmo filosófico o "contemplativo", el budismo Ch'an debe ser aceptado como una de las más subyugantes influencias que alientan en el extenso ámbito de la cultura china.<sup>126</sup>

---

<sup>126</sup> .- El budismo, siendo la primera gran corriente de pensamiento que, en el siglo I a. C., consiguió introducirse en una civilización china sólidamente establecida que ya tenía por entonces unos fundamentos de más de dos mil años, difícilmente pudo ser aceptada sin sufrir grandes adaptaciones a la mentalidad china. Pero en ningún sistema como en el Ch'an chino, excepto tal vez en su continuador, el Zen japonés, el budismo ha sido tan sutil, sabiendo adoptar nuevas configuraciones y amoldarse tan íntimamente a un marco religioso extraño. A su vez, el Ch'an influyó en las demás religiones chinas, siendo su espíritu el que impregna las concepciones "intuicionistas" de los neoconfucianistas como Lu Siang-chan (1139-1193) y Wang Yang-ming (1472-1528) quienes, renunciando a la ciencia del mundo exterior, buscarán en las profundidades de su ser interior la raíz de la Razón Celestial (*tien-li*).



## RECEPCIÓN Y DESARROLLO DEL BUDISMO DE MEDITACIÓN EN COREA

La península de Corea, situada en el oriente de Asia entre el mar Amarillo y el mar de Japón, fue sede de un reino fundado por China hacia el año 1.100 a. C. que fue conocido en su denominación coreana original como *Tcho-syon* o País de la mañana tranquila (literalmente, “Frescor matinal”).

Ubicada en la cuenca del Pacífico, con una extensión de 136.485 km<sup>2</sup>, la península de Corea ofrece una importante posición geoestratégica al constituirse en el punto de unión natural entre el norte de Asia y el resto del mundo. Es por ello que desde el siglo II a. C. chinos y japoneses lucharon por la posesión de este reino, que al fin lograron incorporarse los primeros. De este modo, a partir del siglo I a. C. empezó a sentirse una influencia demasiado poderosa de China como para permitir el desarrollo de una vida espiritual propia.<sup>127</sup>

### Introducción del budismo en Corea

El budismo, introducido en Corea en el siglo IV d. C. en su vertiente *Ma-hâyâna*,<sup>128</sup> conoció una exuberante y rápida expansión. Debido a ello, llegó a

---

<sup>127</sup> .- En el año 918 Corea consiguió la independencia, pero perdió de nuevo su autonomía en el siglo XIII bajo la soberanía china. Así se llegó, con periodos alternos de independencia, al año 1904, en que los japoneses invadieron la península convirtiéndola en protectorado. Anexionada por fin a Japón en 1910, formó parte del imperio nipón hasta el término de la Segunda Guerra Mundial. Tras la derrota de Japón en 1945, aproximadamente la mitad septentrional del territorio de Corea fue ocupada por las tropas soviéticas, y la mitad restante, por las fuerzas norteamericanas. Los intentos por unificar el país fracasaron; y así, en 1948, la península se dividió políticamente en dos Estados: la República Democrática Popular de Corea, en el Norte, y la República de Corea, en el Sur, cuyas relaciones se han ido deteriorando desde entonces progresivamente hasta llegar a un punto prácticamente insostenible.

<sup>128</sup> .- El budismo ofreció un gran impulso civilizador, pues junto con esta religión los misioneros introdujeron en Corea grandes avances de la cultura china, entre los que se incluían el sistema de escritura, el calendario y la arquitectura. Además, el budismo fue considerado espiritualmente superior a la religión indígena del chamanismo.

Sobre el periodo de introducción del budismo en Corea, puede consultarse la traducción al inglés de Robert E. Buswell, Jr. del importante artículo de Inoue Hideo “Chôsen ni okeru bukkyô juyô to shinkan’nen,” bajo el título “The Reception of Buddhism in Korea and its Impacts on Indigenous Culture,” en *Introduction of Buddhism to*

formar parte integral de la vida coreana durante las dinastías Silla (668-935) y Koryŏ (937-1392), lo que proporcionó un gran impulso religioso que se extendió a lo largo de esta península durante más de un milenio. Durante los dos periodos citados, el budismo funcionó prácticamente como una religión de estado recibiendo apoyo político y material de la corte, con lo que ejerció una influencia decisiva sobre la nación a través de una red de templos distribuida entre las zonas montañosas y la capital.<sup>129</sup>

Con la fundación de la dinastía Chosŏn (1392-1910), que fue súbdita de China pero autónoma en cuanto a la administración de su territorio, la hegemonía budista llegó a su fin bruscamente en Corea al introducirse en este periodo una oleada de reacción confucianista suscitada por los grandes letrados de la época Sung. De tal modo, de la estrecha relación con los regentes de las anteriores dinastías, se pasó a siglos de persecuciones llevadas a cabo tras la caída de la dinastía Koryŏ.<sup>130</sup>

Como consecuencia de la reacción confucianista, se promulgaron abundantes restricciones contra el budismo durante la dinastía Chosŏn. Numerosos monasterios fueron destruidos casi en su totalidad por el Gobierno, al tiempo que terrenos y propiedades eran confiscados y se prohibía la nueva construcción de templos en las ciudades y villas de Corea. El número de monjes también fue severamente restringido y se decretó una prohibición para que no pudieran acceder a las áreas metropolitanas, con lo que el budismo quedó alejado de los deba-

---

*Korea: New Cultural Patterns*. Studies in Korean Religion and Culture, vol. 3, ed. por Lewis Lancaster y Chai-shin Yu. Berkeley: Asian Humanities Press, 1989, pp. 29-78.

<sup>129</sup> .- Como señala Buswell: “Durante la dinastía Koryŏ, por ejemplo, los principales monasterios de las dos ramas principales de la tradición –Kyo o estudio doctrinal, y Sŏn, o entrenamiento Zen de meditación–, estaban ubicados en la capital de Kaesŏng, y millares de monjes perseguían sus vocaciones en enclaves urbanos”. Buswell, Robert E. Jr. 1992a, p. 23.

<sup>130</sup> .- Buswell observa en su vertiente económica el papel que jugó el budismo en la caída de la dinastía Koryŏ: “El poder financiero de los monasterios era tan inmenso que forzó severamente la fábrica de la economía Koryŏ, contribuyendo a la defunción de aquel reino y a la ascensión de la dinastía Chosŏn”. *Ibid.*, p. 23.

tes intelectuales y permaneció desde entonces virtualmente aislado en sus enclaves montañosos originarios.<sup>131</sup>

Por todo ello, el budismo no consiguió adquirir una gran profundidad en estas latitudes. La comunidad búdica no pudo oponer gran resistencia ante un neoconfucianismo que se vio beneficiado con los privilegios propios de una religión oficial, ni fue capaz de generar respuestas a todas estas restricciones que se llevaron a cabo durante el extenso periodo de la dinastía Chosŏn. Así sucedió que cuando se logró desarraigar de la capital a los monjes budistas, comenzó un prolongado proceso de decadencia del budismo.

La primera ruptura de este estado de cosas se produjo tras la anexión oficial de Corea por parte de Japón en 1910. A partir de ese momento, muchos misioneros de diversas escuelas budistas japonesas fueron autorizados a predicar en Corea. Y aunque existieron intentos periódicos de forzar al budismo coreano a mezclarse con una u otra de las escuelas, todas las fusiones que se intentaron fueron finalmente desbaratadas.<sup>132</sup>

## **Budismo de Meditación en Corea**

El budismo de Meditación fue introducido en Corea aproximadamente hacia el final del siglo VII, casi al mismo tiempo que iniciaba su desarrollo en China, adquiriendo esta corriente en estas tierras el nombre de Sŏn. Uno de los monjes introductores de esta doctrina fue un coreano llamado Pŏmnang-kyŏng,

---

<sup>131</sup> .- Hoy en día se cuentan treinta y un grandes monasterios y unos mil doscientos pequeños, todos muy pobres y sin gran prestigio ni actividad intelectual. No obstante, los monjes budistas que viven retirados en las montañas, en su mayor parte receptores del sistema Ch'an, son admirados porque se dice que observan una esmerada disciplina moral.

<sup>132</sup> .- Como advierte Buswell: "La erudición coreana sobre budismo durante el periodo colonial japonés es a menudo nativista y debe ser usada con precaución". Buswell, Robert E. Jr. 1992a, p. 24. Sobre las presiones políticas que los japoneses ejercieron sobre el budismo coreano, cf. Wi Jo Kang. *Religion and Politics in Korea under the Japanese Rule*. Studies in Asian Thought and Religion, 5. Lewiston, New York, Queens-  
ton, Ontario: Edwin Mellen Press, 1987.

de quien se dice estudió bajo el cuarto patriarca chino. Es muy poco lo que se conoce sobre él o sobre los primeros tiempos del budismo de Meditación en Corea, pero se sabe que no fue hasta el final de la dinastía Silla (siglo IX), cuando el Sŏn pasaría a convertirse en una tradición influyente dentro de la tradición budista de Corea.

Esta influencia del budismo de Meditación en Corea fue ejercida a través de una red de complejos monásticos conocida como “nueve montañas” (Kusan Sŏnmun), centros de práctica del movimiento Sŏn que derivaban en su mayor parte de líneas del Ch’an pertenecientes al iconoclasta Hang-chou T’ien-lung y se encontraban diseminados por toda la península.<sup>133</sup> A pesar del influjo que irradió desde aquellos monasterios, ya en los primeros tiempos de la dinastía Koryŏ, hacia el siglo XI, los diferentes enclaves comenzaron a declinar. Hacia el final del siglo XI el movimiento Sŏn entró en una fase sumamente delicada en Corea, al desvanecerse la gran vitalidad que había mostrado hasta entonces.

Una de las figuras más notables en la historia del Sŏn fue el monje Chinul (1158-1210). A pesar de haber pasado con éxito el entrenamiento requerido para disfrutar de los rangos de la jerarquía monástica, se retiró anticipadamente a vivir en la soledad de las montañas dedicándose por sí mismo al estudio de los textos budistas y a la meditación. En 1190, Chinul formó una comunidad que se denominó “Sociedad de la concentración y la sabiduría” permaneciendo con sus seguidores en retiro por espacio de unos siete años. En los años siguientes muchos monjes se agregaron a la comunidad, y hacia el 1200 se produjo el traslado definitivo al Monte Chogyŏ —el cual llevaba el mismo nombre de la localización del sur de China en que Hui-nêng tenía su templo—, donde se habilitó un complejo monástico en lo que había sido en otros tiempos una pequeña ermita. Dicho

---

<sup>133</sup> .- Cf. Buswell, Robert E. Jr. 1992a. Hang-chou, era una generación anterior a Lin-chi. Ambos eran descendientes de la rama principal de Ma-tsu Tao-i. Una explicación de las doctrinas pertenecientes a las escuelas de las “nueve montañas”, aparece en Henrik H. Sørensen: “The History and Doctrines of Early Korean Sŏn Buddhism”. Tesis doctoral. Copenhagen: University of Copenhagen, 1988.

monasterio, conocido con el nombre de Songgwang-sa, todavía se conserva en su emplazamiento originario abrazando una floreciente comunidad que extiende hasta la actualidad la práctica del budismo de Meditación.<sup>134</sup>

Chinul y sus sucesores hicieron que la escuela Sŏn se destacara como la rama principal del budismo coreano y dejaron sentadas unas bases que culminarían en la supremacía de este tipo de budismo en toda la península. Así, aunque no existen apenas referencias, puede decirse que el budismo de Meditación disfrutó de una época de esplendor en Corea durante aproximadamente tres siglos. En la actualidad, mientras que en el norte de Corea se encuentra prácticamente desaparecido, en el sur parece que permanece aún bastante activo.<sup>135</sup>

Chinul fue el primero en promover una forma de práctica que era muy estimada en China, el *kanhwa* (ch., *kung-an*; jp., *kōan*). A partir de entonces, en el seno del budismo Sŏn se empezó a utilizar este sistema, que había sido sistematizado en China una generación antes de Chinul. Pero aunque la práctica del *kanhwa*, que es típica del budismo de meditación en Corea, se identifica con el linaje de la escuela de Lin-chi I-hsüan que dio lugar en Japón a la escuela Rinzai, la creencia general es que el Sŏn tiene sus antecedentes directos en Hui-nêng, el sexto patriarca chino.<sup>136</sup> Aunque mucha gente tiende a creer que el fenómeno del budismo de Meditación es algo puramente japonés, las tradiciones del Ch'an chino y del Sŏn coreano tal vez se encuentren más cercanas al espíritu original de estas enseñanzas. Sea como fuere, lo que resulta incuestionable es que el budismo ha ido cambiando sucesivamente a medida que se iba adaptando al carácter de los nuevos territorios en los que se asentaba, manifestando de este modo las peculiaridades de cada cultura.

---

<sup>134</sup> .- Songgwang-sa (Monasterio del firmamento de pinos), es un monasterio que cuenta con una larga e importante historia y sigue siendo hoy día uno de los principales centros de la práctica budista. Aunque nominalmente se encuentra bajo el control de la actual orden Chogye en Seúl, al igual que la mayoría de los monasterios budistas coreanos funciona con gran autonomía. Cf. Buswell, Robert E. Jr. 1989, pp. 14-22.

<sup>135</sup> .- Cf. St. Ruth, Diana y Richard 1998, p. 51.

<sup>136</sup> .- *Ibid.*, p. 51.

## **Corea: puente entre culturas**

A pesar de la palidez manifiesta en el budismo coreano, es preciso destacar la importancia trascendental que la península de Corea ha tenido para la expansión y el desenvolvimiento del tipo de budismo desarrollado en el sistema Ch'an. Los monjes japoneses que, tras haber visitado los monasterios del sur de China habían quedado impresionados por el vigor del Ch'an, utilizaron en numerosas ocasiones la península de Corea como vía de comunicación entre China y Japón. Debido a ello, y a la intensa labor misionera realizada por los monjes chinos y japoneses que viajaban con relativa frecuencia en los juncos chinos entre los siglos XIII y XV d. C., esta doctrina procedente de China pudo alcanzar sin muchas dificultades los territorios del archipiélago japonés.

De este modo, gracias al servicio del junco chino –el único método de transporte eficaz para navegar en aquellos tiempos por los tempestuosos mares de Asia Oriental– tuvo lugar un trasiego de comerciantes y monjes chinos y japoneses que, tomando como nudo de enlace la península de Corea, favoreció el intercambio de productos y conocimientos. Contando con este medio de transporte, los monjes japoneses que viajaron a China y regresaron posteriormente a Japón a partir de finales del siglo XII, pudieron encontrar los medios espirituales que les sirvieron para revitalizar el budismo en sus islas.

#### IV- RECEPCIÓN Y ESPLENDOR DEL ZEN EN JAPÓN

*La ociosa espada  
sueña con sus batallas.  
Otro es mi sueño.<sup>1</sup>*

Llegado el momento de analizar el proceso de introducción y el posterior desarrollo del budismo Zen en Japón, se hace necesario precisar un marco que contenga las más trascendentales determinantes geográficas y culturales encargadas de reflejar la peculiaridad del pueblo nipón.

Evidentemente, un examen de estas coordenadas resulta fundamental para comprender por qué al ser ampliamente conocidas las enseñanzas del Ch'an en Japón a partir del siglo XIII pudieron allí afirmarse y renovar su ímpetu, logrando extenderse más allá del ámbito monástico en que se habían desarrollado en el sur de China para pasar a ser una forma de conocimiento que penetró en todos los campos de la creatividad humana y resultó accesible a todas las personas sin distinción.

#### EL PAÍS DEL SOL NACIENTE

Japón, (en japonés, Nihon o Nippon), es el nombre con el que actualmente se conoce en español al conjunto de islas situadas en el extremo oriental de Asia, las cuales mantienen el privilegio de sustentar la monarquía que durante más tiempo ha perdurado en la historia de la humanidad.

El archipiélago de Japón se halla en la parte Noroeste del océano Pacífico, muy cerca y al Este de China, Corea y Siberia, y sus principales islas forman un arco o curva en forma de luna creciente cuya concavidad mira al continente asiático y cuya cuerda va de Noreste a Sudoeste. Queda comprendido entre los 31° y

---

<sup>1</sup>.- Jorge Luis Borges. Haiku perteneciente a la colección titulada “Diecisiete haiku”. *La cifra*. Madrid: Alianza, 1981, p. 100.

45°30' de latitud N., correspondiendo el primer límite a la extremidad más meridional de la isla Kyûshû, y el segundo al extremo más septentrional de la isla Hokkaidô.

Este archipiélago está compuesto por tres arcos principales: el Tishima Retto (grupo de las islas Kuriles) al Norte; el arco central de la islas mayores, formado por las de Hokkaidô, Honshû, Shikoku y Kyûshû; y el Nansei Shotô (archipiélago de Ryûkyû), arco meridional dirigido hacia el Sudeste.<sup>2</sup>

Los japoneses llaman actualmente a su país Dai Nihon o Dai Nippon, que significa “Gran país del origen del sol” o “Gran país del sol naciente”, el cual es un nombre procedente de una denominación china. Mientras los chinos anteriores a la dinastía T'ang llamaban a Japón Wa-nu o Wa-nu-kuo (jp., Wa-no-koku), que significa Reino de los sirvientes o esclavos, en la dinastía T'ang comenzó a gestarse la denominación de Nippon (para los japoneses, Hi-no-moto en su lectura japonesa y Ni-hon o Ni-ppon en su lectura china). Los chinos de este periodo escribían el nombre de Japón mediante dos signos: *jih* (sol) y *pên* (origen),<sup>3</sup> que en la lengua japonesa se convirtió en Nihon o Nippon. Los chinos agregan la palabra *kuo* (nación), y de *Jih-pên-kuo* procede por derivación la palabra *Cipango* o *Zipangu*, uno de los nombres con que este país era designado en Europa a partir de que se tuvo conocimiento de su existencia en el siglo XV.<sup>4</sup>

Dai-Nihon procede, pues, del chino, como todos los antiguos nombres científicos japoneses. Pero los japoneses antiguos daban también a su país los nombres de Yamato gokinai (Cinco zonas de Yamato) y también Oho ya sima

---

<sup>2</sup> .- Muchos marinos solían designar bajo el nombre de “Far East” o Extremo Oriente a Japón y al litoral chino, mientras que denominaban “Far West” o Extremo Occidente a la costa del Pacífico y a California. Sin embargo, conviene prescindir de tales denominaciones que nada significan, pues la tierra, de Este a Oeste, no tiene extremos.

<sup>3</sup> .- *Jihpên* era la pronunciación de la provincia de Fukien, mientras que *Ja-puên* era la pronunciación de la provincia de Cantón.

<sup>4</sup> .- Esta es la denominación que introdujo Marco Polo tras su regreso a Venecia desde la corte mongola de Genhis Khan. En el caso de los misioneros europeos que hicieron su aparición en Japón en el siglo XVI, los portugueses denominaron a este país como Isla de lobos y los españoles como Isla de plata.



(Ocho grandes islas), contando a Sado, Tsushima, Oki e Iki en el mar de Japón y Awaji en el mar Interior, junto con las islas principales, pero sin incluir a Hokkaidô, que antes era considerado por ellos como un territorio extranjero.<sup>5</sup>

La mayoría de la población de Japón se asienta en el área de las cuatro grandes islas, las cuales ocupan el 97% de la superficie total del país: Hokkaidô, o “Tierra de los bárbaros”; Honshû, o “Tierra principal” (la más extensa y con mayor densidad demográfica); Shikoku, o “Las cuatro provincias”; y Kyûshû, o “Las nueve comarcas”. El resto del territorio se reparte entre innumerables islas e islotes que se unen a la vecina costa por medio de istmos submarinos, o que se levantan como volcanes sobre las aguas más profundas; los geólogos japoneses han contado 3.850 islas; pero si se enumeran todas las porciones de tierra y peñascos que surgen del agua, su número será mucho mayor. Las costas de las islas japonesas son, en general, escarpadas y sinuosas, y cuentan con numerosos golfos, bahías, ensenadas y puertos. Así alcanza un gran desarrollo el litoral, que es de unos 11.000 km.<sup>2</sup> en las cuatro grandes islas.<sup>6</sup>

Japón es un país muy montañoso. Dos terceras partes de la superficie están cubiertas de montañas, cuya altitud varía entre 800 y 1.500 m., siendo sólo los picos más elevados los que se acercan a 3.800 m., entre los que destaca el Monte Fuji de 3.776 m. de altura. Estas cimas culminantes son casi todas volcanes extinguidos. Japón es geográficamente un país de tierras jóvenes e inestables donde son frecuentes las erupciones y los terremotos al encontrarse dentro

---

<sup>5</sup>.- Yamato gokinai era el nombre colectivo con el que era conocido una gran parte de este territorio desde el periodo Asuka (538-645), el cual comprendía las cinco provincias de Izumi, Kawachô, Settsu, Yamashiro y Yamato.

El archipiélago japonés recibe además muchos nombres poéticos: Región de la cosecha, Tierra de los lujuriosas espigas de arroz, Llanura de los juncos lujuriosos, Ribera pacífica, Tierra de los dragones voladores, Tierra del valor, Tierra del honor y la cortesía, Gota de agua solidificada, Valle del amanecer, País entre el cielo y la tierra, etc. Los japoneses letrados la llamaban también Fusang, Fu-sang-Kueh o Kok. Todos estos nombres fueron usados desde el siglo VIII hasta el siglo XVI en obras eruditas y poesía.

<sup>6</sup>.- La superficie total del archipiélago es de 372.804 km.<sup>2</sup>, y su población, según un censo de 1994, estaba cifrada en 121.048.923 habitantes.

del “Anillo de Fuego” que bordea el océano Pacífico.<sup>7</sup> Al vulcanismo se debe en gran parte la belleza del paisaje natural, con lagos magníficos y fuentes termales.

Dada la configuración alargada y estrecha de Japón, y la circunstancia de estar dividido en cadenas montañosas que parten las aguas haciéndolas verter en los dos mares que rodean el archipiélago, no pueden formarse ríos muy importantes. No obstante, muchos ríos alcanzan mayor curso del que podría presumirse por su paralelismo con la divisoria de aguas, y puede decirse que los japoneses han sabido sacar todo el partido posible de las comunicaciones fluviales mediante el establecimiento de un admirable sistema de canales, aunque sólo para barcos como los que utilizaban anteriormente a la llegada de los occidentales. Conviene advertir que una de las dificultades más serias para el estudio de la geografía de Japón es que los ríos cambian muchas veces de nombre durante su curso, dando lugar a numerosas confusiones.

En cuanto al clima, el desarrollo latitudinal del país y su situación en el océano Pacífico son factores que determinan la diversidad de climas que, bajo la influencia de los monzones, varían desde el templado al subtropical. También los accidentes del relieve contribuyen, sobre todo en invierno, a acentuar los contrastes térmicos. En general, la temperatura desciende a medida que se avanza hacia el N. pero, en comparación con otros países de la misma latitud, los inviernos en Japón son más fríos y los veranos más calurosos. Puede decirse que a igual latitud, la temperatura de Japón es 4 o 6° más fría que la de Europa. A causa de la vecindad del mar, el periodo de los grandes fríos se retarda hasta enero o febrero y el de los grandes calores hasta julio o agosto, siendo en ocasiones el mes de septiembre más caluroso que el de julio. Las precipitaciones varían con las estaciones, aunque puede decirse que Japón es un país de abundantes lluvias, careciendo en el sentido estricto de una estación seca. Sobre la vertiente del mar

---

<sup>7</sup> .- Los sismógrafos registran en Japón miles de terremotos al año, de los que sólo una quinta parte son perceptibles por el hombre en mayor o menor intensidad. En 1997, sólo durante el mes de abril fueron contabilizados más de 5.000 terremotos. Fuente: Universidad de Tokyo, Departamento de Sismología.

de Japón los vientos secos que en invierno soplan del continente recogen la humedad al pasar sobre el citado mar y descargan fuertes precipitaciones en forma de tormentas y nevadas. Durante esta misma estación las costas que dan al Pacífico quedan mucho más resguardadas de la lluvia, gozando en general de sol y buen tiempo, mientras que con la llegada del verano se presentan los monzones húmedos del Pacífico provocando grandes lluvias en casi todo el país. La flora de Japón es rica y vigorosa a causa de la humedad de la atmósfera y de la relativa moderación de los inviernos, de tal manera que muchas de las especies vegetales que han desaparecido de China desde la época terciaria se conservan todavía en Japón. Puede decirse, pues, que Japón debe a su latitud geográfica su clima magnífico, lo cual es uno de los factores de su gran fertilidad.

El hecho de que los japoneses llamaran también a su país “Tierra de las lujuriosas espigas de arroz” indica el buen uso que supieron hacer de este cultivo que, sin embargo, resulta insuficiente debido a que la mayor parte del territorio es extremadamente montañoso, siendo sólo el 16% de la superficie total, que se halla principalmente en el contorno de las costas, terreno apto para el cultivo.<sup>8</sup> De este modo, la pesca, el comercio marítimo y, posteriormente, la expansión tecnológica actual, se convirtieron en actividades fundamentales en la vida del pueblo japonés.

Japón disfruta además de la admirable ventaja de su cualidad insular a poca distancia del continente y, sobre todo, de la particularidad de contar entre sus islas con una que supera con mucho en extensión a las demás y que forma, por así decirlo, la metrópoli de las islas.

Si la superficie total de los tres grandes arcos de islas estuviera distribuida regularmente entre las 4.000 islas e islotes de toda la guirnalda, a cada una le

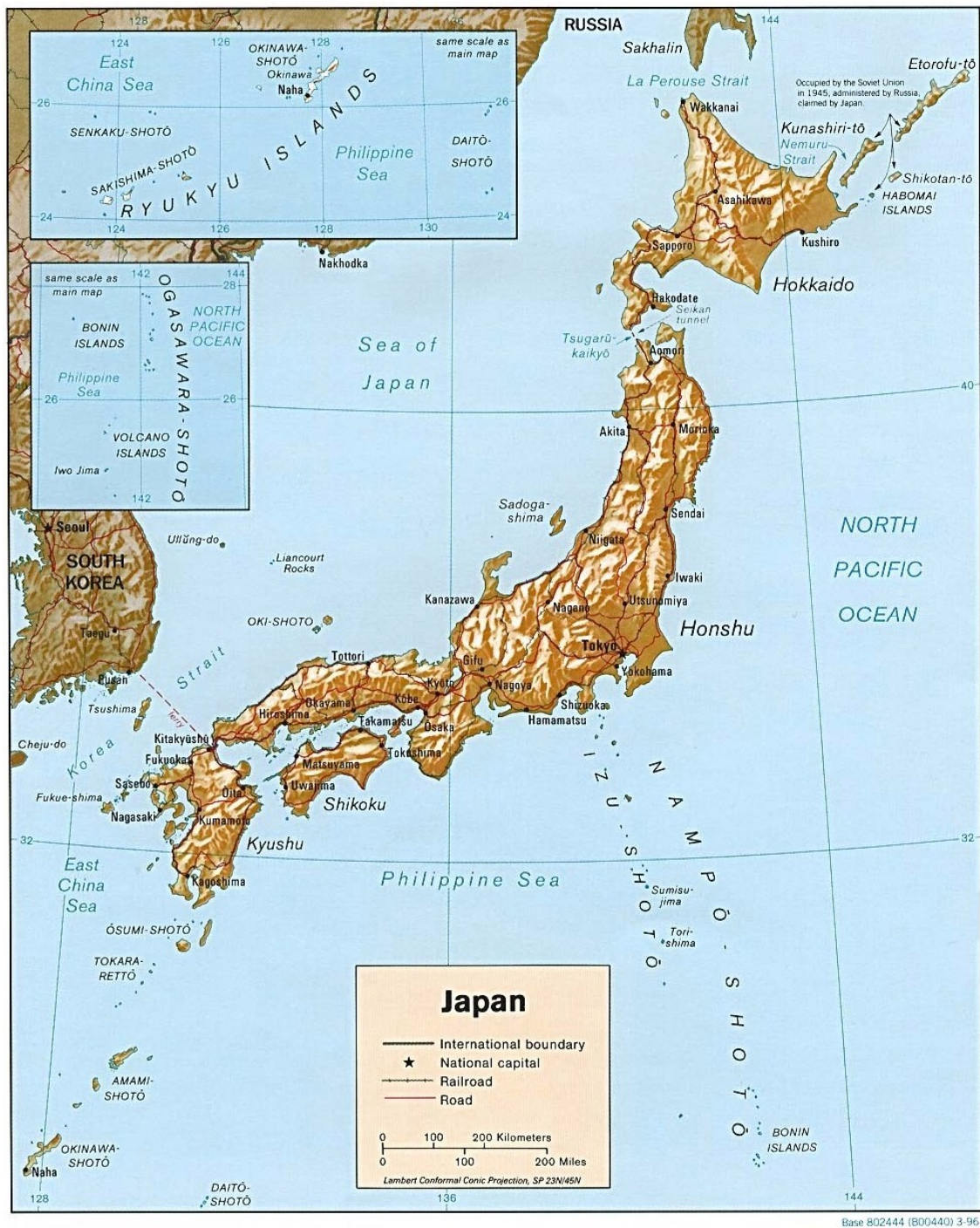
---

<sup>8</sup>.- Como observa Obayashi Tairo: “La tierra es, pues, preciosa, así como el agua que permite cultivarla. El resto es el dominio de los demonios: la montaña que aplasta, los vientos furiosos, los volcanes, los terremotos: Incluso los espíritus mueren en este ambiente hostil si no se les infunde vida, si no se les rinde culto”. Obayashi, Tairo 1985, p. 12.

corresponderían de 90 a 100 km<sup>2</sup>; y en tal caso, ese hipotético enjambre de islas, todas relativamente pequeñas, no hubiera podido realizar fácilmente una unidad política sólida y duradera. Por otra parte, tampoco el desarrollo del Japón hubiera sido tan espléndido sin su magnífico mar Interior plagado de islas, cuyas numerosas bahías y fondeaderos permiten una fácil comunicación; o, si en lugar de las tres islas (Kyûshû, Shikoku y Honshû), tan estrechamente ligadas entre sí, contara solamente con una isla integrada por la suma de las tres, dividida por montañas en comarcas pequeñas de difícil comunicación. En tal caso, una isla semejante rodeada por un mar tempestuoso como el del Japón, difícil para la navegación, hubiera dado lugar no a una nación unificada, sino a muchos y pequeños principados en constante rivalidad. Para nada influye, en cambio, en este sentido, la gran densidad de islas del mar Interior —que sean ocho u ochocientos los islotes que ascienden de sus tranquilas aguas en comunicación con el océano, pero al resguardo de sus furiosos embates—.

Lo que sí ha resultado efectivamente de una trascendental importancia para el desarrollo de Japón es la cercanía del gran saliente de Corea hacia el estrecho del mismo nombre con las islas Tsushima e Iki como avanzadas. Tsushima, situada a unos 200 km. del archipiélago, fue el puente que abrió el camino de Japón a los viajeros portadores de la cultura continental, siendo ya desde el siglo VII d. C. escenario de importantes acontecimientos.

Debido a su peculiar situación geográfica, Japón ha podido mantenerse aislado durante muchos siglos conservando una cultura única y característica. No obstante, a pesar del aislamiento geográfico y de ciertos periodos históricos de incomunicación, los estímulos e impulsos adquiridos mediante el contacto con el exterior han sido factores determinantes en el desarrollo de su cultura y su progreso. Así, las artes tradicionales que hoy día son aceptadas como típicamente japonesas —las cuales proceden del continente asiático principalmente a través de China y Corea— lo son después de haber sido asimiladas completamente a la cultura nativa a lo largo de los siglos.



## 7. Japón.

The Perry Castañeda Library Map Collection / University of Austin at Texas

Existen, pues, toda una serie de condicionantes geográficos que impulsan a los japoneses a apreciar la relación con la naturaleza circundante con una especial intensidad. En este sentido es digno de destacar el hecho de que el medio natural japonés sea sumamente agresivo –lo que se manifiesta en la gran cantidad de tifones, terremotos y erupciones volcánicas que asolan periódicamente a la población–, determinando que el pueblo japonés se mantenga constantemente en estado de alerta ante el posible advenimiento de cualquier catástrofe natural. Su desbordante profusión de islas repletas de especies vegetales y animales supone la existencia de desigualdades muy acusadas, de manera que la belleza se presenta en la naturaleza llena de contrastes y de cambiantes policromías dependiendo de los diferentes territorios y del curso de las estaciones. Por ello puede afirmarse que muchos japoneses se han convertido en expertos a la hora de apreciar y valorar todo tipo de belleza natural. Con relación a esto, es reconocido comúnmente que el otoño es la estación más benigna y fascinante de Japón, lo que eleva la melancolía que se desprende en determinadas circunstancias a un nivel de sentimiento sublime. Todo ello tiene también una repercusión en el campo de la estética, pues propició unas características que son altamente valoradas y se revelan como esenciales en el arte japonés y, particularmente, en el ámbito del Zen: la simplicidad y la profunda reserva o sublime austeridad.

## MARCO HISTÓRICO

La situación insular del país unida al carácter profundamente tradicional que se había forjado en sus habitantes debido principalmente a la enorme influencia del *shintô*, que legitimaba su origen divino y refrendaba el poder sagrado del emperador, produjeron el hecho singular de que Japón permaneciera durante largos siglos en un profundo aislamiento.

Antiguamente, Japón no se encontraba en ninguna de las rutas del comercio mundial, sino prácticamente en los confines de la tierra, a pesar de lo cual logró desarrollar una avanzada civilización propia en los tiempos premodernos.

Esta situación geográfica iba a determinar en gran medida su insólita historia y condicionará el modo de ser del pueblo nipón, pues cuando se estableció contacto con el continente asiático pudo recibir influencias o aislarse según su interés.<sup>9</sup>

## PERIODOS JÔMON, YAYOI Y KOFUN

Las islas japonesas contemplaron una mezcla de pueblos llegados en diversas épocas procedentes de distintos puntos del continente y tal vez incluso de las islas meridionales, lo cual había producido en los tiempos históricos un pueblo bastante homogéneo y diferenciado de los otros pueblos extremo orientales (chinos, coreanos o mongoles) en cuanto al lenguaje, tipo físico, creencias religiosas y formas de gobierno. Aunque no se conocen con precisión los orígenes ni cuando pudo tener lugar esa fusión de razas, se puede decir que los rasgos distintivos iniciales continuarían identificando al pueblo japonés.<sup>10</sup>

La información arqueológica empieza ofrece los primeros datos verificables a partir de la fase caracterizada por la cultura neolítica de alfarería, que fue conocida en el Japón tal vez hacia el año 6.000 a. C., o incluso anteriormente, y aparece asociada a una cultura afincada en poblados costeros que subsistían mediante la caza y la recolección de nueces en las mesetas, y de los productos del mar a lo largo de la costa. Esta incipiente cultura se desarrolló en el periodo Jômon, que se fundamentó en la “economía de concha”, llamada así por la gran

---

<sup>9</sup>.- Su posición insular apartada y su insularidad –gran densidad de islas– fue lo que salvó a Japón de ser conquistado por otros países. Además, hay que resaltar que, en cierto momento de la historia del Japón, la ayuda del *kamikaze* (viento divino) resultó providencial para librarles de las temidas invasiones de los mongoles.

<sup>10</sup>.- Sobre los orígenes del pueblo japonés se plantean muchos interrogantes. Según expone Hall: “La cuestión más dudosa es la de cuándo el pueblo japonés constituyó, en realidad, una mezcla nacional coherente. ¿Fue ya en el sexto o en el séptimo milenio a. C., con la aparición de los primeros hombres de la cultura neolítica, o no se alcanzó la composición hasta el siglo III d. C., tras sucesivas oleadas de inmigrantes, cada una de las cuales había contribuido con elementos culturales y étnicos esenciales? Otro enigma importante es el de la identidad de los ainos (*ainu*), un grupo aborigen constituido hoy por unos quince mil individuos, en el extremo norte de las islas japonesas”. Hall, John Whitney 1984, p. 14.

cantidad de restos de conchas encontrados cerca de sus poblados. El nombre de Jômon (Cuerda) le viene asignado por la gran variedad de alfarería modelada a mano con técnicas de pastillaje, debido a que la mayor parte de los trabajos se presentan con un diseño general parecido a una cuerda.

En un momento probablemente situado entre los siglos X al III a. C., la cultura Jômon desapareció tras la llegada de un pueblo de características culturales totalmente distintas. Este pueblo, conocido como los Yayoi, también debe su nombre a su estilo de alfarería campaniforme, en este caso manufacturada en dos colores (rojo y blanco) y decorada con unos adornos muy esquemáticos.

Los Yayoi, pertenecientes al tronco mongoloide, introdujeron la técnica del cultivo del arroz mediante riego procedente de China, lo que supuso un cambio hacia un tipo de vida agrícola sedentaria. Durante este periodo se desarrollaron la fundición de armas y la confección de tejidos, entre otros grandes adelantos, y se produjo además una especialización en la producción de metales (espadas, campanas de bronce o *dôtaku*, espejos, etc.), cerámica y sal. Los objetos como las campanas, los espejos y las espadas, a diferencia de los pertenecientes a la cultura continental, no presentan ninguna funcionalidad práctica, por lo que se piensa que es posible que fueran utilizados con fines exclusivamente rituales.

Todos estos objetos, al igual que la existencia de monedas de bronce y espejos procedentes de la dinastía Han occidental (206 a.C.-24 d.C.), confirman la existencia de un gran progreso comercial, acaso acompañado de un amplio movimiento migratorio, que debió producirse hacia el siglo III a. C. En este periodo también se desarrollará la primera arquitectura de Japón, consistente en concavidades naturales cubiertas de tejados y construcciones elevadas sobre estructuras de postes de madera, las cuales servían como viviendas, templos y graneros.<sup>11</sup>

---

<sup>11</sup> .- Este tipo de cabañas con techos de paja del periodo Yayoi, son precursores de los templos sintoístas, que muestran un tratamiento perfecto de la madera y un elaborado sistema de ménsulas que pone de manifiesto toda la estructura. Sobre las características de la arquitectura tradicional japonesa, ver adelante, volumen II pp. 255-260.



Aunque no existe una clara evidencia de la procedencia originaria del pueblo Yayoi, es presumible que se trasladaran al Japón desde el sur de Corea y desde algunas provincias del norte de China, probablemente a consecuencia de la unificación de China en el siglo III a. C.<sup>12</sup>

Hacia el siglo III d. C. se comenzaron a erigir enormes túmulos de tierra que fueron utilizados como tumbas. Los grandes túmulos, llamados *kofun* por los investigadores japoneses, solían ser estructuras de gran volumen en las que se enterraban a los dirigentes muertos, que se construían en forma cuadrada, redonda o de herradura. Estos túmulos fueron adquiriendo mayores dimensiones con el paso del tiempo, lo que es indicativo de la existencia de unidades políticas cada vez con mayor poder y más organizadas.<sup>13</sup>

Las primeras tumbas contienen, en su mayoría, objetos de la cultura Yayoi (réplicas en piedra de objetos personales como cuchillos, espejos, armas, herramientas, zuecos y bastones) y hasta el siglo IV d. C. no comenzaron las tumbas a contener los nuevos objetos de procedencia continental (espadas de hierro, armaduras, collares, cerámicas, útiles agrícolas y domésticos, espejos de bronce o *bi* y coronas).<sup>14</sup> Fuera de la tumba, alineados en filas, se colocaban cilindros de barro (*haniwa*) coronados con formas humanas o animales, casas, literas, etc., que aportan muchos datos acerca del modo de vida de esta época. Se ha considerado que la aparición de estas tumbas marcaba un nuevo y tercer periodo prehistórico en el Japón, el periodo Yamato o Kofun, que perduró hasta que la

---

<sup>12</sup> .- Como señala Hall: “El periodo de unificación y expansión de los chinos bajo los emperadores Qin y Han dio origen a nuevos movimientos de pueblos a lo largo de las fronteras en expansión y produjo nuevas oleadas de influencia cultural que alcanzaron a Corea y a Japón”. Hall, John Whitney 1984, p. 17.

<sup>13</sup> .- El mayor de todos los *kofun* es la tumba de Nintoku, cuyo reino, según el *Nihongi* duró noventa años. Este túmulo tiene un volumen aún mayor que las pirámides de Egipto, pues se acerca a los 500 m. de longitud y a los 35 de alzada.

<sup>14</sup> .- Según observa Hall: “Es posible suponer que el cambio de carácter de la cultura de las tumbas fue el resultado de un avance japonés en Corea y de la consiguiente absorción de influencia continental por los caudillos japoneses cuyo engrandecimiento, tanto en el interior como en el exterior, se revelaba en el tamaño cada vez mayor de los grandes túmulos”. Hall, John. Whitney 1984, pp. 19-20.

construcción de tales monumentos fue abandonada hacia el siglo VI d. C., probablemente debido a la influencia budista.

Aunque las influencias exteriores habían ido llegando lentamente al archipiélago japonés a través de los países de Asia Oriental, ha de ser apreciado el enorme influjo continental que se inicia ya a partir del siglo III d. C. Desde ese momento, históricamente, Japón se desarrolló dentro del ámbito cultural del continente asiático cuyo núcleo era China. El rápido cambio que se produjo en los elementos de su estilo cultural tradicional por los recién llegados del continente puede proporcionar una idea de la independencia que hasta entonces había caracterizado a la cultura insular. De la influencia continental lo recibirían después casi todo, aunque modificarían muchos aspectos con un estilo propio, aportando además ciertos elementos autóctonos.<sup>15</sup>

Probablemente, sólo en la época primitiva es cuando el arte japonés puede considerarse netamente oriundo. Esto puede ser observado en las antiguas cerámicas y en las estatuillas de barro (*dogu*) de la época Jômon.<sup>16</sup> Del periodo Jômon son las inmensas jarras labradas a mano profusamente decoradas con moldes de toscas cuerdas. Las cerámicas Yayoi, por el contrario, son amoldadas con el torno, de proporciones pequeñas y con base siempre plana, siendo las representaciones antropomórficas que aparecen en el borde de las vasijas más realistas que las del periodo Jômon. Junto con los diversos utensilios de barro que eran utilizados para almacenar grano, del periodo Yayoi han aparecido también

---

<sup>15</sup> .- Hall aclara así la dimensión de esta influencia continental: “La estructura cultural primitiva que caracterizaba a los japoneses antes de su contacto con China les diferenciaba de los chinos en un buen número de aspectos básicos. El lenguaje constituía la diferencia más evidente, pero las creencias religiosas fundamentales, los modelos sociales y los conceptos de gobierno eran también esencialmente diferentes. Y estas diferencias no sólo existieron en los tiempos primitivos, sino que fueron perseverantemente mantenidas por los japoneses a lo largo de su desarrollo histórico”. *Ibid.*, p. 8.

<sup>16</sup> .- Estas *dogu* o figuras de arcilla del periodo Jômon medio (III-II milenios a. C.), constituyen una representación plástica de cabezas humanas sobre el borde de las vasijas aunque, en su sincretismo figurativo, se representa a una figura humana que aún no está sometida a unos cánones estéticos elementales. Cf. Giuganino, Alberto y Adolfo Tamburello 1990, p. 64.

numerosas figuras de barro y objetos de bronce (campanas, armas y espejos), que, como ha sido apuntado, habrían sido utilizados con fines rituales. Además, del periodo Kofun se han hallado en las grandes tumbas los ya aludidos *haniwa* o figuras de arcilla, que representan seres humanos, animales domésticos y algunos otros objetos como casas, realizados con gran realismo y simplicidad, objetos todos ellos que alumbran la forma de vida y de pensamiento en el antiguo Japón.

Después de esta época primitiva del arte japonés se inicia otra nueva época en la que los avances de la cultura China se introdujeron en Japón de la mano del budismo. Este acontecimiento supuso la llegada de un nuevo periodo histórico a Japón y marcó sin duda un gran paso en el progreso de su cultura.

#### **PERIODOS ASUKA, NARA Y HEIAN**

El inicio de la primera gran oleada de influencias chinas hacia Japón se data a mediados del siglo VI, cuando el budismo procedente del sur de Corea fue introducido oficialmente en la corte Yamato y se empezó a buscar un Estado imperial siguiendo el modelo de China. A partir de aquí podría establecerse una segunda gran etapa en la historia de Japón protagonizada por la expansión del budismo, que abarcaría los periodos Asuka (538-645), Nara (645-794) y Heian (794-1192). Fue durante estos siglos que siguieron a la llegada del budismo, cuando se produjo la especial absorción del mismo por la cultura japonesa.

El budismo planteó una forma de vida más sociable y compasiva a la que los japoneses se adhirieron con entusiasmo. Hay que considerar que el budismo profesaba una doctrina de carácter universal y que supo mostrar una gran tolerancia hacia todas las religiones indígenas que iba encontrando en su expansión desde la India por todo el Asia Oriental.

La religión originaria de los antiguos japoneses, un tipo de animismo que tras el contacto con el budismo recibió el nombre de *shintô*, siguió vigente aunque continuó siendo practicado de forma minoritaria. En el año 604 se estableció finalmente un código en el que se fundían las teorías confucianas y budistas

con el *shintô*, iniciándose así la formación del *ryôbu shintô*, un sistema transmitido por la escuela Shingon según el cual Buda y la Gran diosa solar Ama-terasu serían dos aspectos de la misma realidad.<sup>17</sup> Por otra parte, las divinidades *shintô* (*kami*) fueron concebidas por los chinos como manifestaciones japonesas del culto confucianista a los antepasados.

Pero la introducción del budismo no supuso solamente un cambio religioso, pues junto a él se filtró la espléndida cultura china de los T'ang con su religión, su escritura y sus avances culturales y científicos, que fueron altamente valorados en todo el ámbito japonés. A partir del año 600 se reinició el envío de embajadas a China, que continuaron periódicamente hasta el año 894, lo que demuestra una mayor intervención de los poderes centrales.<sup>18</sup> De entre los miembros de la nobleza que protegieron al budismo en este primer periodo destacan la emperatriz Suiko (593-628) y el príncipe Shôtoku Taishi (541-621 o 622) a quienes se debe la construcción de los primeros templos budistas, que se convirtieron en los ejes culturales de la nación, entre los que se ha conservado únicamente el Hôryûji (607) en la prefectura de Nara. Ciertamente, la creciente importancia del budismo como vehículo de transmisión de la cultura china originó en Japón un florecimiento cultural sin precedentes.<sup>19</sup>

A partir del siglo IX empezó a producirse un cambio en la actitud de los japoneses hacia China y, aunque el prestigio de todo lo chino siguió siendo inmenso, ya no estaban tan persuadidos de la superioridad de sus vecinos continentales, siendo una de las razones de la declinación del interés por parte de Japón la

---

<sup>17</sup>.- Sobre este sistema, cuyo nombre completo es *ryôbu-shûgô-shintô* y es también denominado *shinbutsu shûgô* o *daishiryû-shintô*, ver adelante, pp. 295-297.

<sup>18</sup>.- Cf. Tôno, Haruyuki. "Japanese Embassies to T'ang China and their Ships". *Acta Asiática* 69, 1995, pp. 39-62.

<sup>19</sup>.- Reischauer reseña algunos de los numerosos avances chinos asimilados por los habitantes de Japón: "Además del budismo, los japoneses absorbieron muchos otros conceptos e ideales chinos, como la filosofía de Confucio, la sabiduría popular histórica de ese antiguo país, su abundante literatura y muchos mitos y supersticiones. También aprendieron mucho de la avanzada tecnología china en lo que respecta a textiles, metales, construcción de puentes, arquitectura y otros". Reischauer, Edwin O. 1985, p. 35.

decadencia que se manifestaba en China a medida que avanzaba el siglo IX. Por este motivo, a partir del año 894 cesaría el envío de embajadas de Japón hacia China, lo que trajo consigo un aislamiento del archipiélago que permitió acelerar el proceso de asimilación cultural mediante la adaptación a sus verdaderas necesidades de los avances que habían sido ya asumidos. De este modo, empezaron a surgir cambios significativos en las instituciones políticas y económicas heredadas de China, pues, desde un principio, todo el sistema había sido demasiado complicado para un pueblo relativamente pequeño y escasamente desarrollado como era el pueblo japonés.

Por otra parte, un acontecimiento vino a trastocar de modo importante el sistema económico y social japonés. La lenta erosión de las tierras que tuvo lugar en Japón durante el periodo Nara (645-794), exigía canalizar las aguas de riego si se pretendía continuar con la apertura de nuevos arrozales, con enormes gastos derivados de estas obras para el Gobierno central. Por esta razón, en el año 723 se promovió la concesión de dichas tierras a quienes fuesen capaces de hacerlas productivas en el espacio de tres generaciones, decretándose finalmente en el año 743 su donación a perpetuidad. Durante los siglos IX y XII gran parte de estas tierras de labor fueron convirtiéndose en propiedades privadas llamadas *shôen*, que se repartieron normalmente entre las grandes familias cortesanas y las grandes instituciones budistas o sintoístas de la región metropolitana. Estas haciendas supusieron una fuerte pérdida de ingresos y de funciones para el poder central, a consecuencia de lo cual el Gobierno comenzó a quedar relegado a un plano puramente ceremonial.<sup>20</sup>

A pesar de que el Gobierno central había perdido el control de sus funciones y de que numerosas familias nobles y órdenes religiosas se habían convertido en gobernantes de hecho en las regiones que dominaban, el prestigio sagrado que había adquirido el emperador como perteneciente a la “divina sucesión solar”

---

<sup>20</sup> .- Sobre los *shôen*, pueden consultarse las obras de Abe, Takeshi 1967 y Satô, Elizabeth 1974.

salvaguardó a los diferentes miembros de la familia imperial de ver usurpado su trono.<sup>21</sup> Sin embargo, una de las familias nobles, los Fujiwara, se hizo con el control casi completo de la línea imperial hasta la llegada del periodo Meiji en 1868, convirtiéndose en muchos casos a través de alianzas matrimoniales en regentes de los emperadores.<sup>22</sup> Así, hasta hace poco tiempo, los dueños del poder político en Japón constituían una especial jerarquía de familias que estaban presididas por la casa imperial.

Durante los periodos Yayoi y Kofun, las familias dirigentes se encontraban asociados en extensos linajes o clanes sobre los que el caudillo ejercía una autoridad tanto política y militar como religiosa. Esta primera minoría elitista estaba formada por los *uji*, aristócratas y guerreros, que se declaraban descendientes de antepasados comunes (*uji-gami*) y estaban a las órdenes del jefe *uji* de la casa principal del linaje del Sol (*uji no kami*).<sup>23</sup> Establecida como clase dirigente, los *uji* en realidad dependían directamente de los *be*, que eran sirvientes que trabajaban en comunidades agrícolas o en servicios como pesca, alfarería,

---

<sup>21</sup> .- Como es observado por Hall: “La influencia religiosa y el prestigio social procedían de los poderes de las divinidades ancestrales que el caudillo adoraba. Así, la estructura de la autoridad basada en el parentesco, a través de la que empezó estableciendo su hegemonía sobre las islas japonesas la casa imperial, estaba respaldada por los poderes sacerdotales de la diosa del Sol ancestral”. Hall, John Whitney 1984, p. 9.

<sup>22</sup> .- Así, por ejemplo, en el año 858, Fujiwara Yoshifusa se convirtió en el regente del niño emperador, hijo de una de sus hijas, siendo la primera vez que alguien que no pertenecía a la familia imperial ocupaba ese puesto. El hijo adoptivo y heredero de Yoshifusa, Mototsune, se convirtió en regente del año 876 al 884, recibiendo el nuevo título de *kanpaku*, el cual designaba al representante de un emperador adulto.

<sup>23</sup> .- Sobre la evolución de la relación del *shintô* con el poder imperial, Hall observa: “El *Shintô* político, como a veces se le ha llamado, comenzó con el culto por parte del caudillo *uji* de la divinidad de su *uji* a través de la influencia de los *shintai* [objetos sagrados] que eran de su posesión. A escala nacional, evolucionó hacia una jerarquía de prácticas religiosas que culminaban en los rituales de la soberanía llevados a cabo por el jefe del linaje del Sol”. Hall, John Whitney 1984, p. 29. Con respecto a la función religiosa del caudillo *uji*, Hall señala: “El jefe *uji*, como presunto descendiente directo de la divinidad *uji* actuaba como jefe patriarcal y como sumo sacerdote en la dirección de los servicios de culto a la divinidad. De tal modo, su autoridad era hereditaria y sacerdotal, y estaba revestido de ciertos símbolos [*shintai*]: un espejo, una flecha o una joya”. *Ibid.*, p. 25.

confección de arcos, etc. La tercera categoría social de aquellos remotos tiempos, los *yatsuko*, constituían un 5% de la población y eran esclavos asignados en su mayor parte al servicio de las familias *uji*.

Con el paso del tiempo, algunos *uji* alcanzaron un gran poder y fueron ejerciendo mayor control sobre otros *uji* vecinos, llegando a establecer de esta forma supremacías cada vez mas dilatadas. Por tal razón se ha dicho que aquellos grupos locales de *uji* fueron “el centenar, o más de un centenar de países” según aparece registrado en los libros de los historiadores chinos de la dinastía Han. Sin embargo, a diferencia de lo que sucedió en China, la ascensión de los miembros de la familia del linaje del Sol se llevó a término no sólo como resultado de una fuerza militar superior que se impuso sobre las demás, sino que fue formándose lentamente mediante alianzas y pactos que llevaron a uno de los caudillos que dominaban en la llanura de Yamato a desempeñar un papel de pacificador soberano revestido de los poderes sagrados otorgados por la Gran diosa solar Ama-terasu.

Como consecuencia de la enorme influencia que comenzó a adquirir la civilización china en los siglos posteriores a la formación del estado Yamato, el sistema de administración civil china llegó a ser implantado en el territorio de Japón. De este modo, la tradición guerrera encarnada por los *uji* desaparecería hasta aproximadamente el siglo XII, cuando la figura del aristócrata guerrero retornó en la persona del *bushi* o *samurai*, que sería el tipo de combatiente característico durante todo el periodo feudal de Japón. Y será precisamente bajo la hegemonía de los *samurai* cuando habrán de surgir aquellos rasgos esenciales de la cultura japonesa totalmente alejados del modelo chino y que definen su carácter más personal.<sup>24</sup>

---

<sup>24</sup> .- Aparte del efectivo sistema de administración local surgido de esta aristocracia militar, puede decirse que fue a través de la íntima relación del guerrero *samurai* con el Zen como se manifestaron definitivamente los valores que han sido más apreciados por el pueblo nipón: pureza, lealtad, honor, austeridad y sinceridad en la acción. Sobre la relación del movimiento Zen con los *bushi* o *samurai*, ver adelante, pp. 406ss.

## ESPLENDOR ZEN: PERIODOS KAMAKURA, MUROMACHI Y MOMOYAMA

El extenso periodo de la historia de Japón que transcurre desde los siglos XII al XIX es conocido como Edad Media (*Chûsei*) japonesa, e incluye los periodos Heian tardío, Kamakura, Muromachi, Momoyama y Edo.<sup>25</sup> Durante esta época, también conocida como Edad Feudal, y especialmente durante los siglos transcurridos entre los periodos Kamakura, Muromachi y Momoyama (siglos XIII-XVI), los japoneses asistirían al florecimiento del Zen en todo su esplendor.

El budismo Ch'an, aunque era ya conocido desde el siglo VIII en Japón, no se consolidará hasta finales del siglo XII, lo que coincidió con la llegada de la segunda gran oleada cultural procedente de China, cuando los renovados contactos con el continente animaron a dos monjes Tendai, Eisai (1141-1225) y Dôgen (1200-1253), a crear dos escuelas Zen separadas –Rinzai (1191) y Sôtô (1227), respectivamente– al margen de las órdenes establecidas. Además, será a partir de este periodo cuando tendrá lugar el surgimiento en Japón de nuevas escuelas budistas más populares, que comenzarán a extenderse por todo el país.

La nueva oleada de influencia continental no ha de entenderse como un repentino resurgimiento de las comunicaciones con China, pues ya desde los últimos tiempos del periodo Heian se habían intensificado los contactos con esta civilización. Durante los siglos XII y XIII los monjes empezaron a realizar frecuentes viajes entre China y Japón, gracias a los cuales los japoneses pudieron volver a tener un conocimiento directo de la civilización China, recibiendo además en esta ocasión las enseñanzas del budismo Ch'an, que habían conocido su mayor prestigio en la China de la época Sung. Así, mientras en la primera gran oleada que se produjo a partir del siglo VI la atención estaba centrada en las instituciones de gobierno y la religión, seis siglos después se encaminaba hacia la esfera de la técnica, de las artes y del verdadero desarrollo espiritual.

---

<sup>25</sup> .- En Japón, a diferencia de la nomenclatura histórica china establecida en base a las dinastías reinantes, se utiliza más comúnmente una clasificación que representa a las regiones donde se encontraba centralizado el poder, si bien existe también otra ordenación en base a los distintos gobiernos hegemónicos.



## Ascensión de los bushi

En los últimos tiempos del periodo Heian, mientras los aristócratas Fujiwara de la corte imperial se concentraban en los logros artísticos y literarios adquiridos gracias a la sabia asimilación de la cultura china,<sup>26</sup> otro tipo de aristócratas, en este caso militares y provincianos, iban adquiriendo experiencia en el gobierno de las haciendas (*shôen*) sin levantar excesiva preocupación entre los cortesanos de la capital. Los emperadores, que se habían visto obligados a abandonar el Gobierno, pasarán a un segundo término, si bien lograron mantener en algunos casos su autoridad política a la sombra de los Fujiwara.<sup>27</sup>

Además, la estructura administrativa y el sistema militar y de control de impuestos establecido en el periodo Nara habían comenzado a manifestar síntomas de debilidad. Las familias cortesanas e instituciones monásticas se habían lanzado a una precipitada carrera con el fin de adjudicarse los *shôen* concedidos por el Gobierno central, armándose hasta los dientes para defenderlos posteriormente ante cualquier posible demandante. Así, tras la defunción del sistema militar centralizado, estas familias instaladas en las provincias buscaron la protección de las familias guerreras locales, llegando a formarse numerosas bandas que campeaban por todo el país. Por su parte, las órdenes monásticas formaron ejércitos de monjes-soldados (*sôhei*) dispuestos a emplear sin reparo la fuerza militar

---

<sup>26</sup> .- Según apunta Reischauer acerca de los avances culturales asimilados por los japoneses aristocráticos tras la primera gran oleada de influencia china: “El desarrollo espectacular de una literatura japonesa nacional fue acompañado de cambios más sutiles en otros campos. El arte de la pintura, la escultura y la arquitectura empezó a mostrar características japonesas distintivas. En cuanto al arte, los japoneses pusieron de manifiesto un talento especial para el diseño abstracto y para la pintura de pergaminos narrativos, que describían ceremonias de la corte, la historia de los monasterios o las guerras. En cuanto a la arquitectura, mostraron una clara preferencia por los edificios levantados en un ambiente natural, en vez de la arquitectura imponente y equilibrada de China”. Reischauer, Edwin O. 1985, pp. 41-42.

<sup>27</sup> .- La familia Fujiwara alcanzó una posición de supremacía desde el año 866 al 1160 y continuaron dominando la corte de Kyoto hasta 1868 mediante los puestos alternos de regente y canciller. Sin embargo, en la mayor parte de este periodo el monopolio de los más altos cargos de la corte les concedió muy poco poder político.

para defender sus intereses monásticos.<sup>28</sup> También los miembros de la clase dirigente consideraron preciso armarse, con el resultado de que, tanto dentro de la administración provincial como de los *shôen*, se formaron guardias armadas y fuerzas de castigo preparadas para actuar cuando se presentaba la oportunidad.

De esta manera, las familias nobles y las instituciones religiosas se convirtieron en los verdaderos regentes de la tierra, con el consiguiente declinar de las instituciones políticas imitadas de China y la pérdida de funciones para el Gobierno central de Kyoto. Sin embargo, la decadencia política de la corte y el refinamiento estético de su nobleza fueron compensados por la ascensión de una nueva aristocracia provincial y guerrera, surgida como fuerza necesaria para la administración y defensa de los *shôen*: los *bushi* o *samurai*.

Durante el periodo de apogeo chino (ss. VII-IX) los *bushi* habían permanecido eclipsados por las familias cortesanas que habían asimilado lo más brillante de la cultura T'ang transplantada de China y lo más excelso de su tradición artística. Pero, con el paso del tiempo, los *bushi*, en un principio provincianos y atrasados, fueron adquiriendo conocimientos y asimilaron muchos de los avances de la civilización continental. Si en la sociedad *uji* que había precedido al periodo de aprendizaje de China la figura central había sido el guerrero *uji* que luchaba a caballo, hacia finales del siglo XI será el *bushi* —el funcionario local o el administrador de una hacienda libre de impuestos (*shôen*) que defendía sus tierras sirviéndose de bandas guerreras armadas con arcos y espadas— quien dominará la nueva sociedad que comenzaba a aflorar.

A pesar de que el establecimiento de un sistema de reclutamiento para el ejército central había desarticulado técnicamente a la aristocracia provincial *uji*, sus miembros más ambiciosos seguirían desempeñando papeles relevantes en las fuerzas armadas. Pero en el año 792, con el derribamiento de este sistema, las familias de los jefes de distritos provinciales empezaron a ser requeridas nueva-

---

<sup>28</sup> .- Sobre el carácter de los *sôhei* pueden consultarse las obras de Hioki, Shôichi 1972, Hiraoka, Jôkai 1967 y Hirata, Toshiharu 1965.

mente como fuerza guerrera para administrar y vigilar los *shôen* que habían sido concedidos unos cincuenta años atrás, lo que reavivó la idea de un cuerpo de guerreros de elite que hizo surgir toda una serie de avances técnicos en el adiestramiento y el equipo militar de la nueva aristocracia guerrera provincial.<sup>29</sup>

Ya en el siglo IX algunos gobernadores provinciales consiguieron permiso del Gobierno central para poder armarse con la finalidad de realizar sus funciones del modo más efectivo. Pero según iban deteriorándose las condiciones locales, el Gobierno central decidió delegar ciertos poderes civiles y militares en manos de estos gobernadores o de algunos miembros de su propio ejército imperial. Estos poderes concedidos a los funcionarios provinciales se hicieron hereditarios y, debido a la gran extensión y duración de los conflictos locales, los títulos militares se revelaron con el tiempo como permanentes cobrando una gran importancia, pues la capacidad de ejercer el mando se basaba fundamentalmente en el poder de las armas. Como resultado de todo esto se produjo una proliferación de fuerzas militares y guardias armadas que rivalizaban unos con los otros: la guardia de los miembros de la familia imperial, la policía imperial, los ejércitos de los diferentes niveles del Gobierno central y del local, los guardias familiares de los Fujiwara –“sus garras y sus dientes”–, las bandas de funcionarios designados para puestos civiles, e incluso los monjes-combatientes reclutados en los *shôen* por las instituciones religiosas budistas y sintoístas.

El paso de una aristocracia provincial a una elite guerrera, no provocó la destrucción inmediata del régimen existente, pues los *bushi* no eran más que funcionarios locales que estaban comprometidos profesionalmente tanto al servicio de las armas como a la administración. Sin embargo, los *bushi* empezaron a

---

<sup>29</sup>.- Según señala Hall: “El servicio militar (*heishi yaku*) se convirtió en una forma regular de servicio dentro del sistema *shôen* y de los órganos subsistentes del gobierno imperial. Y las familias provinciales de posición social suficientemente elevada se vieron estimuladas a adiestrar a sus miembros en las artes técnicamente difíciles del manejo del arco, del uso de la espada y de la equitación, y a adquirir el costoso equipo de caballo y armadura que haría de ellos una elite militar”. Hall, John Whitney 1984, p. 71.

ser un problema cuando desarrollaron nuevos intereses y fomentaron nuevos vínculos de poder que les enfrentaban con la estructura vigente, principalmente cuando surgieron las primeras bandas con intereses particulares enfrentados con los de la corte del emperador.<sup>30</sup> El elemento de la obediencia militar vino a agregarse a esta organización guerrera basada en vínculos familiares, estableciéndose alianzas sólidas y duraderas entre personas procedentes de localidades muy dispersas que se agrupaban en torno a un sólo jefe. Aunque en un principio estas bandas sólo consistían en familias pequeñas o grupos locales, progresivamente se fueron formando unidades más amplias en las que se establecían alianzas que solían ser personales, con lo que se estableció un tipo de vínculo militar privado que sería característico de este nuevo sistema de autoridad.

Los grandes clanes locales se habían formado en torno a los miembros de la aristocracia cortesana que se habían trasladado a las provincias con la misión de tomar el mando de fuerzas especiales o de policía, y la fuente de prestigio más indiscutible era la asociación estrecha con la corte, especialmente con la familia imperial. Los miembros de algunas familias distantes de la rama imperial habían recibido apellidos y, por tanto, fueron considerados como advenedizos. De este modo, los miembros de las familias asociadas con la corte —entre las que se contaban los Fujiwara, los Taira y los Minamoto—, una vez que se hubieron despla-

---

<sup>30</sup> .- Como señala Hall con respecto al carácter de las bandas guerreras: “Cuando las bandas de *bushi* comenzaron a aparecer, en el siglo X, se llamaban *tô*. Estaban unidas por muchos y diferentes lazos de interés mutuo o de asociación familiar. La mayor parte de ellas giraban en torno a un núcleo de parentesco o de parentesco ritual, de la misma especie que había caracterizado la estructura familiar japonesa de las épocas más antiguas. El jefe del grupo familiar formaba una unidad con los miembros de su familia inmediata (*ichimon* o *ichizoku*). Las ramas de familia eran tratadas como seguidores patrimoniales (*ienoko*), y los seguidores no unidos por vínculos familiares se llamaban hombres de la casa o dependientes (*kenin*). Así, los términos del parentesco se utilizaban para definir asociaciones que no se basaban necesariamente en la consanguinidad, y el jefe del grupo continuaba actuando como jefe religioso en las ceremonias que se celebraban ante los santuarios patrocinadores de la familia o ante las divinidades protectoras locales. Por esta razón, las bandas *bushi* de esta época suelen considerarse clanes”. Hall, John Whitney 1984, p. 72.

zados a sus puestos en las provincias, se pusieron en clara disposición de conseguir partidarios entre las familias que estaban ya sólidamente instaladas desde hacía mucho tiempo y de erigirse como jefes locales, si bien aceptaron hasta el siglo XII la autoridad de la capital como sede de todo derecho legítimo para acceder a la tierra o a los puestos de administración locales.

Los levantamientos que tuvieron lugar en las provincias japonesas entre los años 935 y 940 supusieron serias advertencias para el poder central, pero pudieron ser reprimidos sin demasiadas dificultades. La verdadera declinación del Gobierno Heian se inició cuando algunos guerreros provinciales (*bushi*) consiguieron introducirse en los asuntos gubernamentales de la capital, que en esos momentos se encontraba en Kyoto. Fueron numerosos los intentos por anular desde la corte el poder creciente de la nueva aristocracia guerrera provincial, pero el más decisivo de todos fue el que provocó la Guerra Genpei, que se prolongó desde 1180 a 1185 y supuso el enfrentamiento entre los dos clanes más poderosos, los Taira y los Minamoto. A finales del siglo XII la familia Minamoto (Heike) había logrado la supremacía sobre la familia Taira (Genji), consiguiendo al mismo tiempo una virtual hegemonía en la corte. En un principio, la nobleza cortesana hubo de mantenerse en un segundo plano; más tarde, cuando en 1192 se estableció en Kamakura la sede del Gobierno militar (*bakufu*), dicha nobleza sería relegada a una posición de aislamiento y sus funciones pasarían a ser meramente ornamentales, sin ninguna base de poder real.

## **Bakufu de Kamakura**

Cuando ascendió Minamoto Yoritomo al poder se aplicó a sí mismo el título de *shôgun*,<sup>31</sup> dando a entender que tan sólo era el general del ejército del

---

<sup>31</sup> .- *Shôgun* era el término que se había utilizado para designar a los jefes que combatían en las guerras contra los *ainu* del norte. Este término, una vez adoptado por Minamoto Yoritomo, se convertiría en la denominación genérica para nombrar a los gobiernos militares y a muchos de los jefes que habrían de sucederse hasta la restauración imperial en 1868.

Gobierno central, es decir, el agente militar del *tennô* o emperador. En un principio se estableció en su cuartel general de Kamakura (al sur-oeste de la actual Tokyo) y allí construyó su propio Gobierno militar, el *bakufu* (literalmente, “Gobierno de tienda”). Dentro de este sistema se crearon dos tipos de cargos: el de los protectores provinciales (*shugo*) y el de los administradores militares de los latifundios (*jito*), que permitieron al *shôgun* ejercer control sobre los territorios que se extendían por todo el país. El *bakufu* de Kamakura era un sistema de gobierno sencillo que se sostenía en el vínculo personal de lealtad del *shôgun* y sus vasallos. Pero tras la muerte de Minamoto Yoritomo se produjo la primera gran crisis de este periodo, pues los Hôjô se liberaron de la familia Minamoto y consiguieron adueñarse del Gobierno de Kamakura presentándose como regentes (*shikken*) de los *shôgun*, título que se mantuvo entonces de modo simbólico.<sup>32</sup>

La otra gran crisis de este periodo se manifestó con la grave amenaza que suponía la expansión de los mongoles.<sup>33</sup> Cuando llegaron a Japón los primeros emisarios de Kublai Khan solicitando la rendición incondicional, los refinados cortesanos (*kuge*) de Kyoto se mostraron temerosos y dieron su aceptación. Pero el *bakufu* de Kamakura manifestó su deseo de resistir, ofreciendo como respuesta la decapitación de algunos de los emisarios. Así, sin precisar ya de mayores explicaciones, un gran ejército mongol desembarcó en 1274 en la bahía de Hakata, aunque antes de poder entablar el combate la flota hubo de retirarse debido al mal tiempo reinante en aquellos momentos.

---

<sup>32</sup> .- Como observa Reischauer: “El periodo Kamakura demuestra en forma extrema la tendencia a gobernar entre bambalinas. Un emperador en Kyoto no era más que el títere de un emperador retirado o de un regente Fujiwara, cuyo seudo gobierno estaba en realidad dominado por el gobierno militar privado de un *shôgun* que, a su vez, era títere de un regente Hôjô”. Reischauer, Edwin O. 1985, p. 53.

<sup>33</sup> .- Los mongoles eran un pueblo nómada procedente de las estepas del norte de China que conquistaron durante la primera mitad del siglo XIII todo el Asia Central, el sur de Rusia y gran parte del Medio Oriente, penetrando además a través de Hungría hasta el mar Adriático. En el extremo oriental de su enorme imperio sometieron a Corea en 1259 y consiguieron dominar definitivamente a China en 1279 consolidando la dinastía Yüan (1271-1368).

Cuando los mongoles volvieron en 1281, los japoneses habían construido una muralla de contención alrededor de la bahía de Hakata, que resultó bastante eficaz ante la presencia de una fabulosa escuadra conjunta de barcos coreanos y chinos, que formaban la más fantástica expedición que jamás pudo contemplarse en los mares de Asia Oriental, pues, según cuentan las crónicas, estos juncos transportaban a unos 140.000 guerreros. Los japoneses resistieron en la bahía contraatacando en pequeños barcos, que resultaban más ágiles que los de los mongoles. Pero antes de que lograra desembarcar el grueso de la fuerza cayó un huracán sobre la flota: el *kamikaze* o “viento divino” que provocó el mayor desastre jamás sufrido por un ejército mongol. Este hecho propició la arraigada convicción en muchos japoneses de que su país era “la tierra de los dioses”, inviolable y sagrada.<sup>34</sup>

Otro de los acontecimientos más destacados en estos primeros tiempos del *bakufu* de Kamakura fue el intento de destrucción del sistema *shôgun* por parte del ex emperador Go Toba en 1221, que había reunido numerosas fuerzas procedentes de los *shôen* imperiales más cercanos y de algunos monasterios budistas. Esta revuelta, conocida como “la rebelión del emperador”, fue fácilmente reprimida y además esta ocasión sirvió para extender aún más el dominio del sistema *shôgun*, al establecerse un cuartel general *bakufu* en la misma Kyoto.

El periodo que abarca de 1156 al 1221, marcaría el inicio de un sistema feudal caracterizado por siete siglos de gobiernos militares.<sup>35</sup> Además, contem-

---

<sup>34</sup> .- Además de la decisión mostrada por los *samurai*, su posición insular y el “viento divino” (*kamikaze*) fue lo que libró al pueblo japonés de las temidas invasiones de los mongoles. Se dice que uno de los *shikken* de la familia Hôjô, Tokimune (1251-84), defendió con éxito su país frente a este ataque debido a la fortaleza de mente que había logrado poseer gracias a la práctica del Zen.

<sup>35</sup> .- Según señala Hall sobre el papel de los *samurai*: “Sin duda alguna, los *bushi* tenían muy poco en común con los cultos funcionarios de China, y es interesante señalar que se asemejaban mucho más, en estilo de vida y en valores básicos a los caballeros europeos del mismo periodo aproximadamente”. Hall, John Whitney 1984, p. 84. Reischauer se muestra de acuerdo con esta visión del guerrero feudal japonés: “Vestido con una armadura, suelta pero eficaz, de tiras de acero sostenidas con correas de brillan-

pló la ascensión de los *bushi* y su aceptación de las enseñanzas del Zen, que empezó a introducirse a gran escala en estos momentos junto con toda una serie de novedades en el orden artístico y espiritual. El ejemplo que ofrecieron los *bushi* en la decidida defensa de su país, significó además el verdadero reconocimiento del “poder de uno mismo” (*jiriki*), que, canalizado mediante el poder de la meditación, se concibió como el medio más directo y eficaz para acabar de una vez por todas con las ilusiones de los sentidos que impiden a los hombres y mujeres de esta tierra alcanzar la iluminación. Por todo ello, se puede destacar esta época como el punto de partida de una serie de cambios sin precedentes.

## Desarrollo del sistema feudal

El nuevo tipo de Gobierno surgido con el poder militar se basaba en unos principios esencialmente distintos a los de la época anterior. Estos principios fueron el punto de partida de lo que se conoce como sistema feudal, cimentado fundamentalmente en la relación señor-vasallo. Los cargos políticos se identificaron ahora con quienes ejercían el dominio sobre la tierra de labranza y sobre los ingresos que de ella se derivaban. Además, muchos de estos cargos se fueron convirtiendo en hereditarios, quedando así la corte sometida a la nueva aristocracia de guerreros (los *bushi* o *samurai*) presidida por los regentes o los *shôgun*.

Las premisas que caracterizan el feudalismo en Japón se desarrollaron de una manera natural a partir del antiguo sistema imperial.<sup>36</sup> Este sistema fue ab-

---

tes colores, se había convertido en el equivalente cercano del caballero de los comienzos de la Edad Media europea”. Reischauer, Edwin O. 1985, p. 48.

<sup>36</sup> .- Como observa Reischauer: “Es notable la semejanza del feudalismo japonés con el de la Europa occidental. En ambos casos, el feudalismo pudo surgir como resultado de una mezcla particular de conceptos sobre el gobierno imperial centralizado con las tradiciones de organización tribal y vínculos de lealtad personalizados. En Europa, estos dos ingredientes procedían del imperio romano y de los antecedentes tribales germánicos de los pueblos del norte; en Japón procedían de T’ang, en China, y de la forma de organización *uji* del Japón primitivo. Parece ser que esta mezcla exacta no es común en la historia, pues Japón es el único que ofrece un paralelo exacto y completo con el feudalismo occidental.



solamente legalista en un principio, insistiéndose especialmente en los vínculos de lealtad entre señores y vasallos, para poder asegurarse la obediencia de estos últimos en caso de conflictos armados.

El feudalismo habría de sobrevivir en Japón, al menos en su forma externa, hasta el siglo XVI, pero sus principios de desarrollaron prácticamente hasta mediados del siglo XIX. Este feudalismo tardío es un fenómeno que no conoce parangón en Europa y puede ser atribuido al aislamiento voluntario de Japón desde el año 1636 hasta el año 1853, cuando se produjo la definitiva apertura de los puertos japoneses a las flotas extranjeras. Pero no puede decirse que no existan grandes diferencias entre el feudalismo temprano (siglos XII-XVI) y el feudalismo tardío (siglos XVII-XIX), pues aunque todo el periodo de desarrollo de la Edad Feudal estuvo caracterizado por las guerras y los guerreros, esto no quiere decir que no se produjeran en todo este tiempo poderosas corrientes de cambios institucionales, religiosos, comerciales y culturales.

Todas las corrientes que se movieron durante estos siglos medievales del Japón produjeron numerosos cambios en el orden político, social, religioso y artístico, si bien la mayoría contaron con antecedentes bastante anteriores al siglo XII y con consecuencias que van mucho más allá de 1868, cuando tras la ruptura del aislamiento y el definitivo contacto con Occidente se impuso la era de la modernidad. Ello es así, sobre todo, porque al mezclarse todas estas corrientes, conformaron las líneas maestras y las tendencias fundamentales de la sociedad y la cultura tradicionales. La repercusión de estas tendencias medievales era evidente aún en tiempos de la segunda Guerra Mundial, cuando Ruth Benedict destacó que ciertas tradiciones arraigadas entre los japoneses tales como la disciplina, la aceptación de los riesgos de la vida y de la muerte –a los que iba unido el

---

Por supuesto, hubo muchas diferencias entre los dos sistemas. El feudalismo japonés fue un poco más tardío que el europeo; entre fines de los siglos XII y XVI siguió en gran medida el mismo curso que Europa siguió entre el IX y el XIII. Las condiciones del apogeo del feudalismo que corresponde, por ejemplo, a los siglos XI y XII en Francia, no las alcanzó hasta comienzos del siglo XVI". *Ibid.*, p. 55.

concepto del honor—, la piedad filial, la confianza en el orden y la jerarquía —con el castigo que llevaba implícito la desobediencia— aún seguían vigentes en esos momentos.<sup>37</sup>

## **Bakufu de Muromachi**

Los descontentos hacia la familia Hôjô se agruparon en torno a la figura del emperador Go-Daigo, quien apoyado por los Ashikaga y otras poderosas familias, y contando con el favor de las bandas de monjes-soldados, desafió al *bakufu* de Kamakura. Tras ascender a la cúpula del *bakufu*, Go-Daigo intentó restablecer el Gobierno imperial. Sin embargo, al tratar Go-Daigo vanamente regresar a los tiempos de los emperadores gobernantes, la disconformidad en el seno de la familia Ashikaga provocó finalmente la huida del emperador a Yoshino (las montañas que rodean el sur de Kyoto) en 1336. El ciclo durante el cual existió una corte “norteña” en Kyoto, y una “sureña” en Yoshino, es conocido en la historia como “periodo de las Cortes del norte y del sur” (*Nanboku-cho*) y duró apenas medio siglo, finalizando cuando la Corte del sur fue persuadida para retornar a Kyoto con la promesa de alternar su linaje en el trono.

Mientras tanto, Ashikaga Takauji, que había alcanzado el cargo de *shôgun* en 1338, trató de restaurar un nuevo *bakufu* que ejerciera el control centralizado desde Kyoto sobre la clase militar. Pero ésta se manifestó como una empresa harto difícil, debido a que ya no fue posible como en Kamakura unificar a toda la clase guerrera bajo el mandato de una sola familia. De este modo, los Ashikaga crearon un sistema —el *bakufu* de Muromachi— en el que algunos *shugo* serían los vasallos directos del *shôgun*, controlando ellos mismos a los vasallos menores de sus respectivas provincias mientras detentaban los órganos de Gobierno central

---

<sup>37</sup> .- La antropóloga Ruth Benedict reflejó estas apreciaciones, entre otras, en su obra *El crisantemo y la espada*. Se trata de un estudio que le fue encargado en 1945 por el gobierno de Estados Unidos para desvelar las claves psicológicas del pueblo nipón, con el fin de poder calibrar en qué medida podrían mostrarse los japoneses dispuestos a la rendición. Cf. Benedict, Ruth 1974.

establecidos en Kyoto. El *bakufu* de Muromachi supuso, de este modo, el inicio de una serie de cambios, que se pueden resumir en el hecho del traslado de la sede del sistema *shôgun* desde Kamakura a Kyoto. Esto significó que la autoridad militar llegó a usurpar totalmente la capital imperial en el periodo que va de 1338 a 1573, reconociéndose que el *shôgun* era el único poder efectivo de la nación y que podía dictar todas las órdenes en nombre del emperador.

Algunos *shôgun*, como el tercer *shôgun*, Ashikaga Yoshimitsu, o el sexto *shôgun*, Ashikaga Yoshinori, fueron capaces de utilizar el poder militar para salvaguardar el delicado sistema de control establecido en el *bakufu* de Muromachi. Sin embargo, tras el asesinato de Ashikaga Yoshinori en el año 1441, quedó demostrada la debilidad del *bakufu* y se inició una competencia entre los distintos *shugo* por abarcar mayor poder entre sus súbditos. Mientras tanto, los *shôgun* se refugiaban en su vida palaciega retirados de la actividad política y del liderazgo activo. En 1467, originada por el conflicto entre dos alianzas de *shugo* rivales, tuvo lugar el inicio de la Guerra de Ônin, que transcurrió durante diez años desembocando finalmente en un periodo denominado *sengoku* o de “los estados beligerantes”, que se prolongó hasta 1568.

La Guerra de Ônin supuso un gran desprestigio para el sistema *shôgun*, lo que promovió el comienzo de numerosos cambios que transfiguraron a Japón política y socialmente, si bien estos cambios ya se habían iniciado en la estructura de la clase guerrera y en sus bases económicas. A fines del siglo XV y principios del siglo XVI no era ya tan importante contar con títulos o con el apoyo de un sistema *shôgun* cada vez más débil, sino que el poder se basaba en el control de tierras y fortalezas mediante el uso efectivo de una leal y numerosa fuerza militar además de alianzas con otros clanes guerreros.

De este modo, los *shugo*, que habían extendido en exceso su dominio durante gran parte del periodo Muromachi, fueron finalmente abatidos por fuerzas locales que dieron paso a un gran desarrollo de pequeños territorios gobernados por los *sengoku* o *daymiô*.

Cuando este proceso de descentralización llegó a un punto crucial, Oda Nobunaga marchó en 1568 sobre Kyoto abatiendo al *shōgun*, destruyendo los dominios de los *daymiō* rivales y adueñándose totalmente del poder. Tras la muerte de Oda Nobunaga en 1582, Toyotomi Hideyoshi prosiguió con las conquistas de su antecesor, desarmando a los campesinos y aplicando una revisión de las tierras, con lo que promovió grandes transformaciones en el seno de la sociedad japonesa durante el periodo conocido con el nombre de Momoyama.

## PERIODO EDO

Del mismo modo que lo hiciera Oda Nobunaga, Toyotomi Hideyoshi renunció a adoptar el título de *shōgun*, gobernando como *kanpaku* (administrador o regente). Pero tras la muerte de Hideyoshi, un grupo de guerreros se dispusieron a gobernar como regentes del hijo de éste, Toyotomi Hideyori, y seguramente comenzaron a rivalizar precipitadamente entre sí por el poder. De este modo, en el año 1600 tuvo lugar la gran batalla de Sekigahara, que alzó a Tokugawa Ieyasu con la victoria e hizo posible el establecimiento de un sistema *shōgun* con sede en Edo (la actual Tokyo) basado en la reafirmación de un firme control guerrero, mediante unos proyectos de gobierno esencialmente feudales que lograron desarrollarse hasta 1868.

Uno de los acontecimientos más notables durante este periodo Tokugawa o de Edo (1603-1868) fue el aislamiento en que se mantuvo Japón con respecto al resto del mundo. Pero parece ser que este aislamiento no fue el resultado de una política programada por ningún Gobierno japonés, sino que se produjo debido a la nefasta experiencia que tuvieron los japoneses en sus primeros contactos con los europeos y con la religión cristiana.

Al principio se pensó que el cristianismo no era más que una variante de las sectas amidistas de budismo y, en general, fue bastante bien recibido tanto por los campesinos como por los habitantes de la capital. Sin embargo, después de haber reunificado el país, Toyotomi Hideyoshi empezó a considerar que la

religión cristiana podría usurpar la autoridad del Gobierno, pues no era desconocedor del hecho de que la introducción del cristianismo en Filipinas había llevado consigo una conquista política que delegaba la última autoridad en manos del Papa. Así, a finales del siglo XVI y principios del XVII se comenzaron a emitir edictos anticristianos y a lanzarse persecuciones por todo el país, concluyendo este proceso hacia 1637-38 con la eliminación casi total de la que fue considerada como “la mala secta”.<sup>38</sup>

La supresión del cristianismo, así como la expulsión de los comerciantes y el cierre de las establecimientos extranjeros, supuso el virtual aislamiento de Japón hacia el mundo exterior. Además, con el fin de desarraigar cualquier presión extranjera sobre su sistema político y económico, se produjo la promulgación de edictos que prohibían salir del país a los japoneses o regresar a aquellos que ya estuvieran fuera de Japón, lo que tuvo como resultado la desaparición las colonias japonesas del sudeste de Asia y la reducción al máximo del contacto exterior. Sin embargo, esta situación de aislamiento durante el periodo Tokugawa no ha de ser valorada simplemente como un estancamiento, pues es cierto que el retorno de la paz y el orden supuso un gran aumento de la prosperidad económica. De todos modos, parece ser que los gobernantes de Japón decidieron que ya habían existido suficientes contactos con el mundo exterior como para poder continuar con su propio desarrollo cultural.

## **PERIODOS MEIJI, TAISHÔ, SHÔWA Y HEISEI**

La siguiente etapa que se inició en la historia de Japón viene caracterizada por su occidentalización. Esta última etapa, que comprende los periodos Meiji, Taishô, Shôwa y Heisei, contempló el protagonismo de la figura del emperador y la apertura de las fronteras japonesas. Esto último traerá consigo una escalada

---

<sup>38</sup>.- Como apunta Reishauer: “El cristianismo persistió hasta la segunda mitad del siglo XIX tan sólo en forma clandestina y en unas cuantas comunidades en Kyushu”. Reishauer, Edwin O. 1985, p. 84. El cristianismo fue autorizado en Japón en 1868, aunque hoy día es practicado de forma minoritaria. Ver p. 559 (fig. 15).

beligerante con algunos países extranjeros que culminará en 1945 con la explosión de dos bombas atómicas en su territorio.

El proceso de apertura de Japón se inició en 1853, cuando el comodoro Perry de las fuerzas navales de los Estados Unidos obligó al último *shôgun* Tokugawa a abrir a su flota los puertos del Japón. Dos años más tarde también lo consiguieron los británicos, rusos y holandeses y, posteriormente, numerosos países occidentales atracaron sus barcos en las costas japonesas. En 1868 se erradicará definitivamente el sistema *shôgun*, originándose la restauración imperial y la inauguración de una nueva era: la era Meiji, caracterizada por un equilibrio entre la tradición cultural japonesa y por el proceso de modernización e industrialización derivado de los avances científicos provenientes del exterior.

Tras la era Meiji, a partir de 1912 se desarrolló la era Taishô que, debido a su talante pacifista, permitió el desarrollo del comercio exterior al tiempo que consolidaba su administración, haciendo posible que Japón pudiese alcanzar una excelente posición en el conjunto del orden internacional.

En 1926 ascendió al trono imperial Hiro-Hito instaurando la era Shôwa. Este periodo vio desarrollarse los acontecimientos bélicos contra China y contra los Estados Unidos. Estos últimos enfrentamientos provocaron los hechos más graves y luctuosos que se narran en los anales de la historia de la humanidad, ya que la fórmula ideal que se concibió en 1945 para someter a las fuerzas japonesas y ocupar el archipiélago japonés fue la de emplear la potencia indiscriminada de dos bombas atómicas en las ciudades de Hiroshima y Nagasaki, de las que, no sin grandes esfuerzos, los japoneses continúan sobreponiéndose con admirable dignidad. A raíz de estos infaustos sucesos, Hiro-Hito fue forzado a proclamar su condición humana en un mensaje transmitido por radio, debido en gran parte a que la mayoría de los japoneses no podía aún concebir la idea de la derrota —ni seguro que lograron hacerlo muchos de ellos tras escuchar dicha comunicación radiofónica—, al seguir firmemente persuadidos del carácter sagrado de la institución imperial y de la persona del emperador.

El hijo de Hiro-Hito, Aki-Hito, subió al trono del crisantemo en el año 1989, siendo el 125° descendiente de la divinidad solar. Es en este último periodo cuando se produce la universalización de Japón y el desarrollo de la vanguardia actual.

Se puede afirmar que el final del periodo marcado por Hiro-Hito, el primer emperador que desveló “la condición humana del Hijo del Sol”, señala el comienzo de una nueva era en el archipiélago japonés. Aislado durante siglos de Occidente y finalmente convertido en una de las mayores potencias mundiales tras el espectacular desarrollo económico alumbrado en apenas unas décadas, el Imperio del Sol Naciente es ahora un sistema democrático en el que sus miembros se esfuerzan por instalar este país entre las grandes potencias del orden internacional.

## **FACTOR PSICOLÓGICO**

### **MARCO GENERAL**

La constitución geográfica de Japón y el marco histórico en que se desarrollaron sus habitantes son factores que han condicionado de modo esencial el carácter del pueblo japonés. Pero para poder llegar a comprender cómo pudieron introducirse en Japón y desarrollarse en toda su amplitud las enseñanzas contenidas en el budismo de Meditación, resultará además conveniente apreciar algunos rasgos significativos de la mentalidad de este pueblo, pues son los factores psicológicos (principalmente de orden lingüístico y religioso) los que vendrán a determinar la naturaleza de las diferentes manifestaciones expresivas a lo largo de su historia.

Entre todas las manifestaciones destacan, sin duda, las artísticas, pues éstas constituyen el fiel y misterioso reflejo de la vida profunda de un individuo o de una comunidad.

La insularidad del archipiélago japonés, situado a una distancia relativamente próxima del continente asiático,<sup>39</sup> es lo que va a determinar en gran medida su historia, pues al estar inmerso en la zona de influencia de civilización continental centrada en China, ha podido recibir gran parte del impulso de esta cultura, manteniendo relaciones o aislándose según la conveniencia del momento.<sup>40</sup> Hay que tener también en cuenta que la zona cultural del Asia Oriental ha sido la que ha estado durante más tiempo apartada del resto del mundo, y que en esta zona relativamente aislada era Japón el país más alejado de todos. Sin embargo, los eventuales periodos de aislamiento del archipiélago no supusieron un gran problema para el desarrollo interno de Japón, pues, pese a formar un país plagado de cadenas montañosas que dividen el territorio en numerosas partes, la comunicación pudo establecerse fácilmente a través de las aguas que lo rodean, especialmente en la zona del mar Interior que divide por la mitad el Japón occidental. Además, este aislamiento de Japón fue lo que le hizo producir un modo de vida peculiar, muy diferente al modelo chino.

Lo que inicialmente puede observarse tras realizar un breve recorrido por la historia de Japón es que, a pesar de la enorme influencia de la civilización de Asia continental, se manifiesta una aparente continuidad que se traduce en una voluntad de mantener las instituciones y las formas estéticas. Así, se puede observar cómo ya mucho antes de ser recibida la influencia de China se encontraba firmemente arraigado en el archipiélago japonés un conjunto de creencias ancestrales: el *shintô*; y es preciso notar que este conjunto de ritos y antiquísimas creencias de tipo animista ha sabido mantenerse hasta nuestros días, adaptándose a la corriente de los tiempos, de la misma manera que lo ha hecho la sagrada institución imperial.

---

<sup>39</sup> .- Entre Japón y Corea hay aproximadamente 150 km. de distancia. Entre China y Japón la distancia es de unos 750 km.

<sup>40</sup> .- Resulta muy importante considerar que la corriente de civilización que se desarrolló desde tiempos antiguos en las planicies del norte de China derivó hacia Corea, Vietnam y Japón aportando algunos de los rasgos culturales más significativos.



## FACTORES LINGÜÍSTICOS

Existen toda una serie de características culturales que han evolucionado a partir de la lengua, y ciertamente a través de esta forma de expresión pueden descubrirse muchas de las cualidades determinantes en el carácter del pueblo nipón.<sup>41</sup> Entre ellas destaca especialmente la inclinación del pueblo japonés hacia un modo de expresión intuitivo y emocional, de lo que se deriva una tendencia no racionalista y una propensión a manifestar los pensamientos de un modo directo, claro y sencillo. La lengua japonesa, al igual que la china, está correctamente adaptada a una manera de expresarse intuitiva y emocionalmente.<sup>42</sup> Las cualidades de estas dos lenguas han de ser consideradas atentamente, pues de ellas derivan toda una serie de aptitudes psicológicas que encontrarán su máxima expresión en las manifestaciones artísticas.<sup>43</sup>

---

<sup>41</sup> .- Nakamura Hajime, en su obra *Ways of Thinking of Eastern Peoples: India-China-Tibet-Japan* descubre las cualidades más determinantes del modo de pensar de característico de estos países basándose para su investigación en los elementos que le proporcionan las lenguas y las religiones originarias. Cf. Nakamura, Hajime 1968, pp. 185-195. Como señala Fernando Gutiérrez: “[...] El lenguaje ha sido siempre uno de los mejores medios de conocer el nivel espiritual de un pueblo. En el Japón ocurre, naturalmente, lo mismo. Más aún: como la lengua y la escritura japonesas tienen idiosincrasia tan particular, muestran, mejor que la de otros pueblos, las características del espíritu de Japón”. García Gutiérrez, Fernando 1979, pp. 15-19.

<sup>42</sup> .- Por su parte, el Zen también se caracteriza por un modo de conocimiento intuitivo y no racional, pues la “iluminación súbita” que propugna (*satori*), no se puede alcanzar si no es apuntando directamente, sin interponer ningún tipo de obstáculos que condicionen la percepción inmediata de la realidad. Seguramente esta fue una de las razones que propiciaron la perfecta integración del Zen en el seno del pueblo japonés.

<sup>43</sup> .- El japonés es una lengua flexiva que tiene una estructura fonética sencilla de palabras polisilábicas. Por su parte, el chino es una lengua monosilábica, en la que cada sílaba representa una idea. Los japoneses trataron de expresar su lengua utilizando el sistema de escritura chino, cuyos ideogramas se adaptaban perfectamente al chino, pero no tan bien al japonés. Si Japón se hubiera desarrollado en un ámbito occidental, no habría sido un gran problema crear un alfabeto; pero hubo de adaptarse al complicado sistema chino que, al representar cada idea con un ideograma distinto, contenía miles de ideogramas, de tal manera que se deben conocer –de entre los casi 50.000 existentes– miles de estos símbolos de origen pictográfico (caracteres o ideogramas –en japonés, *kanji*–) para poder leer literatura. De esta adaptación resultó en Japón un sistema mixto entre ideográfico y fonográfico bastante complicado, que actualmente se encuentra simplificado en dos tipos de silabarios (*hiragana* y *katakana*).

Debido a la enorme influencia de la lengua y su sistema de escritura, la mentalidad de estos pueblos se ha podido expresar aún de manera más eficaz en las realizaciones artísticas que en las sistematizaciones o teorías intelectuales de cualquier género. Por esta razón, las teorías religiosas o filosóficas han encontrado siempre en Japón la expresión artística que complementara su explicación de un modo intuitivo y emocional.<sup>44</sup> De este modo, puede observarse que aquí se manifiesta una lógica distinta, basada en principios muy diferentes a los de otras naciones que se encuentran dentro del ámbito asiático-oriental y, obviamente, del ámbito no oriental.

A consecuencia de lo arraigado de esta mentalidad en los habitantes de Japón, todos los sistemas de pensamiento que iban haciendo aparición en Japón hubieron de pasar por una serie de adaptaciones que pudieran hacerlos compatibles con su forma de pensar tradicional. Aunque en menor medida que otros movimientos, éste fue también el caso del budismo Zen, que arraigó con fuerza en Japón al ser sus preceptos básicamente concordantes con ese respeto e integración hacia todas las cosas que proclamaba el *shintô* con tanta vehemencia, entre otras razones que se pueden considerar.<sup>45</sup> De este modo, el sentimiento de veneración por la naturaleza tradicional en Japón se vio potenciado con la apari-

---

Debido a estar inmersos en la órbita de China y a la gran dificultad de adaptar los ideogramas chinos a la escritura de idioma japonés, los antiguos japoneses no se esforzaron mucho por escribir en su propia lengua, aunque escribían directamente en un chino bastante aceptable, imitando incluso las formas literarias chinas. Además el chino fue la lengua en la que se conocieron los principales *sûtra* del budismo, por lo que la gran transformación ocurrida en Japón entre los siglos VI-IX hubo de realizarse a través de este difícil medio de expresión. A pesar de todas las dificultades, su lengua estilizada les ha creado un hábito de trabajo y una cierta visión estética de las cosas, hasta tal punto que puede afirmarse que el alma del pueblo japonés se encuentra atesorada en su escritura.

<sup>44</sup> .- Cf. García Gutiérrez, Fernando 1979, p. 14. Este autor observa la gran importancia de la relación entre lengua japonesa y naturaleza, la cual ha sido estudiada por muchos especialistas.

<sup>45</sup> .- Entrevista a Miyake Yoshihide. Nagoya, 28-VII-97. Existen varias razones que se esgrimen para explicar la consolidación del Zen en Japón, siendo la más aceptada la que enfatiza el apoyo que este movimiento recibió por parte del sistema *shôgun*.

ción de la corriente Zen de budismo, cuya concepción del universo percibía al hombre no en el centro de este sistema, sino como el fragmento de un gran rompecabezas que se encontraba en íntima relación con todos los demás.

### **SHINTÔ PRIMIGENIO**

El *shintô* o “camino de los seres celestiales” es la más antigua de las corrientes religiosas que penetraron en el archipiélago japonés, y puede decirse que ha ejercido una gran influencia en el conjunto de la vida de estas islas, tanto en el espíritu global de la cultura japonesa como en la forma de pensar de sus habitantes.<sup>46</sup> De esta manera se puede afirmar que, más que ningún otro de los sistemas de pensamiento que posteriormente desplegaron su influjo —confucianismo, budismo y, en menor medida, taoísmo y cristianismo— la religión del *shintô* “ha teñido todos los aspectos de la experiencia emotiva del país, condicionando sus respuestas ante la naturaleza, la existencia, la muerte, la vida comunitaria, la organización social, la ideología política, las festividades y la estética”.<sup>47</sup>

La concepción sintoísta se desarrolla en torno al concepto central de *kami*: divinidades o espíritus supremos inherentes a la naturaleza que se identifican con sus fuerzas de crecimiento y de renovación. Se dice que son ocho millones las divinidades del *shintô*, que viajan, secretas, por la tierra.

En realidad, los *kami* que brotan en la religión sintoísta son innumerables. Naturalista y animista, lo ha divinizado prácticamente todo: las grandes fuerzas de la naturaleza, los fenómenos atmosféricos, los astros, las plantas, los hombres, los animales, los diversos lugares de la casa, las cosas inanimadas, los caminos,

---

<sup>46</sup> .- La denominación con que se conoce a esta primitiva religión que evolucionó en Japón en los periodos Jômon, Yayoi y Kofun (6.000 a. C.- siglo VI d. C.) se estableció durante los últimos años del periodo Nara (645-794), cuando tuvo lugar el definitivo asentamiento del budismo que hizo su aparición desde China en tiempos del periodo Asuka (538-645). Entonces se inició la gradual adaptación del conjunto de creencias originarias del pueblo japonés a los nombres y formas budistas, recibiendo el nombre chino *shintô* (vía de los *kami* o “seres celestiales”).

<sup>47</sup> .- Collcutt, Martin, Marius Jansen e Isao Kumakura 1990, p. 48.

los ríos, las montañas, las piedras... Así, una determinada persona –viva o muerta–, un lugar o un objeto con cualidades enigmáticas o significativas podían ser considerados y venerados dentro del orden de los *kami*.

Pero los *kami*, que frecuentaban las nubes, los valles, las rocas, las cascadas, las islas y los más diversos parajes naturales, no eran fuerzas personalizadas ni divinidades que se dedicaran a dirigir los destinos de los hombres desde su elevada condición, sino que se trataba de figuras intangibles –entre las que se incluían avezados guerreros y espíritus terroríficos– que podían ser invocadas por los seres humanos para verse así amparados en sus asuntos terrenales. Aunque eran considerados como seres generosos y compasivos, en ocasiones también se hacía necesario aplacar su ira mediante rituales y purificaciones, lo que se convirtió en uno de los rasgos más característicos del *shintô*.

El universo, tal como se concebía, era de por sí benéfico; y lo que se trataba de lograr mediante la realización de los diversos ritos era preservar la íntima relación existente entre los seres humanos y los *kami*, puesto que la conservación de la condición humana dependía íntimamente de esa armonía natural. Así, se identificaba al bien con la armonía y la pureza naturales y al mal con su reverso: la impureza; de tal modo que, ciertamente, el *shintô* se presenta como una religión de la pureza y revela un dualismo entre lo que corresponde a la vida, la salud, la pureza, la limpieza, la fertilidad, etc. y lo que constituye su opuesto: la muerte, la enfermedad, la impureza y la esterilidad.<sup>48</sup>

Aunque existían diferentes tipos de rituales, los principales eran los de purificación. La impureza podía ser adquirida a causa de factores muy diversos, pero las circunstancias más corrientes eran la enfermedad, la menstruación, tocar algo sucio o putrefacto, etc., es decir, que se trataba de una contaminación que

---

<sup>48</sup> .- Cf. Ling, Trevor 1968, vol. 1, p. 191. Como apunta este autor: “El dominio del sol y de la luz contrasta con el dominio de la oscuridad, que engendra la decrepitud y la muerte. Tal contraste, percibido hondamente por los japoneses, alentó la floración de los intereses principales de su antigua religión: la promoción de la fertilidad y la limpieza de la polución”. *Ibid.*, p. 191.

podía ser biológica o externa, pero, salvo tal vez en raras ocasiones, no se trataba de una polución de tipo interno o moral.<sup>49</sup> Puede afirmarse que, ya desde los primeros tiempos del *shintô*, el estado de *makoto* (sinceridad o pureza de espíritu) se convirtió rápidamente en el ideal a alcanzar.

El *shintô* primigenio no contaba con una filosofía elaborada ni se preocupaba por la especulación abstracta o el artificio;<sup>50</sup> más bien, presentaba un sistema que trataba de preservar las actitudes del ser humano en consonancia con los ritmos del universo, por lo que la impureza o la interferencia con el rítmico fluir de la naturaleza eran consideradas destructivas y abominables. Así, la visión del mundo que presentaba el *shintô* era positiva y optimista; más ocupada en el momento presente que en salvaciones remotas o vastas eternidades, concebía un profundo sentimiento de reverencia por la naturaleza y un gran respeto por los materiales sencillos, así como por los procesos y las formas naturales.<sup>51</sup>

---

<sup>49</sup> .- *Ibid.*, pp. 192-194. Trevor Ling señala que es fácil apreciar esta carencia moral, y muestra el siguiente ejemplo: “Una herida causaba la polución simplemente porque la sangre fluía, y no se tenía para nada en cuenta al culpable o causante de la misma, sino solamente el hecho de que la sangre había fluido, cualquiera que fuera la causa. El aspecto moral no tenía que ver nada con el asunto”. *Ibid.*, p. 194.

<sup>50</sup> .- Algunos autores han expuesto que, previamente a la aparición de un *shintô* de carácter estatal o imperial, existió un periodo de desarrollo incontaminado por estas influencias que puede ser considerado como “*shintô* primigenio”. No obstante, en el momento actual se acepta que en el *shintô*, como sistema religioso, pueden reconocerse las siguientes cuatro formas: el *shintô* de la Casa Imperial (*kôshitsu shintô*), el *shintô* de los Santuarios (*jinja shintô*), el *shintô* de las Sectas (*kyôha shintô*) y el *shintô* popular (*minkan shintô*). Cf. Hori, Ichirô, et al., eds. 1981, p. 29.

<sup>51</sup> .- García-Ormaechea destaca con relación al arte este respeto por los materiales que se produce en el contexto del *shintô*, interpretando el concepto de “interioridad” en la estética japonesa: “[...] Por otra parte, [el *shintô*] tiene una gran importancia estética desde el momento en que cualquiera de sus producciones plantea una revelación espiritual y trasciende la mera realidad exterior para mostrar la esencia interior. La ‘interioridad’ es una de las grandes cualidades de la estética japonesa. Además, el sintoísmo ha conservado hasta la actualidad una serie de técnicas artísticas en forma de reglas litúrgicas en las que los iniciados se educan. Estos artistas, dotados de especiales cualidades naturales, invocan al *kami* de los materiales con los que van a trabajar, lo que explica el profundo conocimiento y la perfecta utilización de los mismos que tanto asombra a los occidentales”. García-Ormaechea, Carmen, 1988b, p. 56.

## SHINTÔ ESTATAL

La religión originaria japonesa se encuentra expresada en los relatos más antiguos de Japón: el *Kojiki* (712 d. C.) y el *Nihongi* o *Nihon shoki* (720 d. C.), que son considerados como los más auténticos monumentos de la literatura japonesa. Estas narraciones se inician con los mitos de la creación, que presentan similitudes con la mitología del sudeste de Asia y la Polinesia. A pesar de ciertas semejanzas, los mitos japoneses transmiten una teogonía especialmente abigarrada y compleja, fundada principalmente en la creencia de que Japón fue gobernado en los primeros tiempos por la Gran diosa del sol, Ama-terasu-ô-mi-kami, creada expresamente para ello por los principios “masculino” y “femenino”. Posteriormente, después del reinado de una serie de seres sobrenaturales, Jimmu, uno de los descendientes de la estirpe divina de Ama-terasu, estableció la fundación del Estado japonés en el año 660 a. C.,<sup>52</sup> siendo los emperadores japoneses sus directos y legítimos herederos.

Bajo la tutela del emperador Temmu,<sup>53</sup> el *shintô* adquirió un carácter estatal y el Ise Jingu (Gran templo de Ise) dedicado a la diosa Ama-terasu-ô-mi-kami ascendió al rango institucional a causa de la instauración de la “sacerdotisa real” (*itsuki no miko*) y del sistema de reconstrucción periódica de los templos cada

---

<sup>52</sup> .- Esta fecha sería elegida mucho después, con la intención de conferir a Japón de una antigüedad respetable que pudiese competir con la de China. En realidad, el Estado japonés no hizo su entrada en la historia hasta los siglos V-VI d. C., y fue simplemente un paso más en el desarrollo del país, dividido en tribus, tal como lo describen los antiguos textos chinos.

<sup>53</sup> .- El emperador Temmu, que reinó desde el año 673 al 686, fundó su poder sobre la base de la fuerza militar, del mismo modo que lo hicieran todos los soberanos japoneses desde los primeros tiempos históricos.

Como señala Hall: “Por primera vez en varios siglos el jefe de la familia imperial tenía en sus manos el poder suficiente para ejercer una verdadera autoridad, y así pudo llevar a cabo medidas administrativas que durante mucho tiempo habían chocado con la oposición de los intereses creados de la minoría *uji* —el grupo de clase más elevada en que se estructuraba la antigua sociedad japonesa, cuyos miembros, agrupados en clanes, reconocían descender de un antepasado común, los *ujigami*, y obedecían al cabeza de la casa principal del primer linaje, que gozaba de la posición de *uji no kami* o ‘jefe’”. Hall, John Whitney 1984, p. 40.

veinte años (*shikinen sengu*).<sup>54</sup> Pocas décadas después de su muerte, los sucesores de Temmu establecieron la ciudad imperial de Nara y llevaron a cabo reformas con vastas implicaciones en el seno de la sociedad japonesa.

De este modo, al iniciarse el periodo Nara, que señaló el comienzo de la era aristocrática en el Japón, los mitos principales fueron organizados en un corpus sistemático, el *Kojiki*,<sup>55</sup> y se empezaron a compilar las primeras crónicas nacionales de carácter oficial en el estilo chino, que quedaron expuestas en el *Nihongi*.<sup>56</sup>

La institucionalización del Ise Jingu, la compilación de las historias oficiales y la sistematización de los mitos se encuentran íntimamente relacionados y son los signos externos de un episodio que se mostrará decisivo en el devenir del Japón: el afianzamiento del poder del emperador a través del fundación de un nuevo orden fundado sobre su indiscutible autoridad. En efecto, las afirmaciones vertidas en el *Kojiki* y el *Nihongi* confieren una fuerte carga de ideología política al *shintô* al considerarse aquí que el linaje divino de Yamato era la única y legítima casa gobernante del país.

En los primeros tiempos del *shintô*, cuando se desarrollo lo que puede ser considerado como *shintô* primigenio, habían sido veneradas las “almas” de los elementos naturales, e incluso las de algunos objetos que poseían ciertas cualidades misteriosas (piedras preciosas, espadas, espejos, etc.). Fue más adelante, con

---

<sup>54</sup> .- El sistema de la reconstrucción periódica cada veinte años es una de las características del principal santuarios *shintô*: el Ise Jingu (vol. II, fig. 9). Este sistema fue también adoptado en otros santuarios antiguos como en el Kamo, el Kashima, el Katori, el Sumiyoshi, etc., que adaptaron esta costumbre del de Ise. La razón práctica de esta reconstrucción se basa en lo perecedero de los materiales –de madera sin labrar con tejado cubierto de paja– y de sus pilares asentados en el suelo (*hottate-bashira*).

<sup>55</sup> .- El *Kojiki* (Memoria de los sucesos de la antigüedad) fue compilado en el año 712 por O no Yasumaro. La obra fue iniciada hacia el año 680 por mandato del Emperador Temmu.

<sup>56</sup> .- El *Nihongi* o *Nihon shoki* (Crónica del Japón) redactada en el 720 bajo la supervisión del príncipe Toneri, fue una obra colectiva en cuya redacción también intervino Yasumaro.

el asentamiento de la sociedad japonesa, cuando comenzarán a ser incorporadas al número de los *kami* las “almas” de los muertos, que serán veneradas en los hogares y participarán de la vida cotidiana. Al llegar el siglo VIII d. C. se ordenó definitivamente el pabellón de divinidades del *shintô*, estableciéndose una jerarquía perfectamente definida en la mitología compilada en las primeras crónicas japonesas (*Nihongi* y *Kojiki*).<sup>57</sup> A partir de entonces, algunos *kami* principales empezarán a ser objeto de veneración especial como los “Tres *kami* Creadores”. De estos tres *kami* principales surgirán las llamadas “siete generaciones de dioses” que finalizan con Izanagi “el macho que atrae” y su hermana Izanami “la hembra que atrae”. En el *Kojiki* se señala el papel de ambos hermanos como deidades creadoras que dieron origen a una isla a la que posteriormente descendieron para procrear las islas del Japón:

*[...] Todas las divinidades celestes ordenaron a las dos deidades, el augusto ‘macho que atrae’ y la augusta ‘hembra que atrae’, mandándoles ‘hacer, consolidar y dar el ser a esta tierra fluctuante’. Les dieron una celeste lanza enjoyada, y de este modo se dignaron a hacerles aquel encargo. Las dos deidades, por tanto, puestas sobre el puente flotante del cielo, hundieron la lanza enjoyada y la removieron, y cuando hubieron removido el agua del mar hasta conseguir que se cuajara, sacando la lanza, el agua que caía de la punta de la lanza se cuajó y formó una isla. Esta es la isla de Onogoro (Kojiki, 19).<sup>58</sup>*

---

<sup>57</sup> .- Las divinidades que se manifiestan en los mitos japoneses pueden dividirse en dos grandes grupos: las divinidades celestes (*amatsukami*) y las divinidades terrenales (*kunitsukami*). La distinción fundamental entre ambas consiste en que las deidades celestes pertenecen al Takamagahara (Llanuras celestes) y las terrenales al Toyo Ashi-hara Mizuho no kuni (Tierra inferior). El pabellón de los *kami* del antiguo Japón contenía además otra serie de divinidades de la naturaleza que, tal como se señala en la crónica de la era Sujin transmitida por el *Kojiki*, solían habitar en emplazamientos naturales. Pero al margen de la parte del mundo en la cual el hombre ejerce su control, es decir, en los arrecifes, sobre las montañas, en los ríos y en las tierras no cultivadas, se creía que moraban espíritus hostiles a los humanos. El panteón japonés estaba así formado por tres grandes familias de *kami*: las deidades celestes, las deidades terrenales (representantes de la cultura y de los seres humanos respectivamente) y los seres supremos que representan las fuerzas de la naturaleza. Cf. Obayashi, Tairo 1985, p. 13.

<sup>58</sup> .- Trad. por B. H. Chamberlain. En Eliade, Mircea 1979 vol. 4, p. 106.



De la unión entre Izanagi e Izanami la diosa dio a luz a las ocho grandes islas del Japón (Oho ya sima) con su cortejo de pequeñas islas, pero también fueron creados cierto número de kami o divinidades. La diosa Izanami murió finalmente por las graves quemaduras sufridas al dar nacimiento a una divinidad del fuego. Antes de fallecer, Izanami fragmentó en partes al fuego, cuya sangre ardiente fue el origen del nacimiento de otras dieciséis divinidades.

Sin poder hallar consuelo, Izanagi se dirigió a Yomi-no-kuni, la “Tierra de los muertos” para tratar de recuperar a Izanami. Pero el intento resultó fallido e Izanagi, después de pronunciar la fórmula sacramental que consumaría la separación entre ambos, ascendió lleno de pavor a la tierra donde se bañó en un río para lavarse de las manchas que había contraído.<sup>59</sup> En el transcurso de ese baño purificador surgieron de sus vestiduras y de cada una de las partes de su cuerpo las diferentes divinidades que habrían de gobernar Japón. Al limpiarse el ojo izquierdo, dio vida a Ama-terasu-ô-mika-mi, diosa del sol. Cuando se lavó el ojo derecho procreó a Tsuki-yomi-no-mi-koto, divinidad de la luna. Por fin, de su nariz surgió Susano-o-no-mi-koto, la divinidad de los vientos y las tempestades.

Esta es la versión transmitida por el *Kojiki*, que a pesar de no constituir una obra de gran valor histórico, contiene un prefacio que se revela esencial para la comprensión de la historia religiosa japonesa. En el caso del *Nihongi*, el libro se presenta de modo similar al *Kojiki*, pues expone una cronología y una serie de narraciones legendarias, si bien presenta numerosas variantes. En ambas obras, los capítulos elegidos para introducción a la historia japonesa contienen aquellos mitos que proporcionan una explicación sobre los orígenes del Japón y que tratan de demostrar que la dinastía reinante descende de la divinidad solar.

Puede ser observado a través de estas narraciones cómo el problema de la creación de Japón está expuesto de un modo sencillo y natural, de tal manera que

---

<sup>59</sup> .- A partir de este momento Izanami se convirtió en diosa de los muertos, como suele ser el caso de las divinidades agrícolas, las cuales personalizan la fecundidad y la muerte, el nacimiento y el retorno al origen primordial.

las crónicas legendarias se relacionen íntimamente con las genealogías de las familias gobernantes de los primeros tiempos históricos.

Entre todos los grandes dioses es Ama-terasu-ô-mikami (la Gran y augusta divinidad que brilla en el cielo), quien recibió en el origen el mandato del mundo e hizo reinar la luz y la paz en la tierra. Pero esta paz se vio trastornada repentinamente por Susano-o-no-mi-koto (el Augusto varón impetuoso), quien se dedicó tenazmente a importunar a la diosa. La lucha entre los dos hermanos descendió a la tierra, de tal manera que Ama-terasu, tras convocar a su nieto, Ninigi-no-mi-koto, le envió a la tierra (al Kyûshû septentrional) desde las llanuras celestiales, otorgándole “tres tesoros” como símbolo de autoridad.

Dos generaciones más tarde, el nieto de *Ninigi*, *Kamu Yamato Iware Hiko*, abandonó la isla de Kyûshû y se abrió paso para conquistar Yamato (la región central), estableciendo allí su sede de Gobierno y siendo reconocido como el “Primer emperador reinante” (*Sumeramikoto*) japonés: *Jimmu-Tenno* (Divino Guerrero). El sucesor de *Jimmu* conquistó Izumo y otras zonas del país, finalizando así el proceso de construcción de Japón. De este modo, la diosa Ama-terasu, tatarabuela de *Jimmu* (primer nieto soberano),<sup>60</sup> se convertirá en ascendiente del linaje principal de la realeza: un grupo de familias conocidas como las *tenson* o “linaje del sol”. Por su parte, *Susano-o* será el progenitor del linaje de soberanos rivales de Izumo.<sup>61</sup>

Así como los mitos –transmitidos oralmente con anterioridad a la compilación de las crónicas nacionales– declaraban una relación de poder entre los dis-

---

<sup>60</sup> .- El calificativo “nieto soberano” se aplicó por primera vez a *Jimmu*, fundador en la tierra del “linaje del sol”. Posteriormente sería empleado para designar a todos y cada uno de sus sucesores en el trono. El título de *Sumeramikoto* fue dado también a *Sujin* –décimo emperador según la genealogía oficial– que fue en realidad el primer emperador que rigió el país.

<sup>61</sup> .- Los mitos del *Kojiki* y del *Nihongi* se pueden agrupar en cuatro ciclos: el de *Kuniumi* (origen del archipiélago japonés), el de *Takamagahara* (las altas llanuras celestes), los de *Izumo* y de *Himuka*. La segunda y la última de estas localizaciones están asociadas a *Ama-terasu*, mientras que Izumo es la tierra de los descendientes de su hermano *Susano-o*, con quien estará en perpetuo conflicto.

tintos *kami*, los primeros señores Yamato fundaron su poder en el empuje militar. De este modo, resolvieron colocar a los diferentes jefes locales que estaban bajo su dominio, así como a sus propios *kami*, en posiciones subordinadas.

Desde un punto de vista histórico se puede afirmar que hacia los siglos IV-V d. C. un grupo de familias de la zona central pertenecientes al “linaje del sol” había impuesto su dominio claramente sobre casi todos los demás clanes, y que, a partir de entonces, se desarrolló una unidad política basada en el carácter pretendidamente divino del emperador.<sup>62</sup>

Si bien el tema recurrente en los mitos expuestos en el *Kojiki* y en el *Nihongi* es la creación de un orden a partir del caos, o, expresado de otro modo, la superación del caos mediante la instauración de un orden, lo que ambas narraciones pretenden, sin ningún tipo de duda, es dar forma a una narración coherente que pueda llegar a establecer el origen de la casa imperial a través de una serie de ciclos legendarios.

Estos mitos tienen, por tanto, un cierto sentido simbólico, y revelan de un modo esquemático ciertos rasgos que habrían de perdurar en el *shintô*: un sistema de ritos –de purificación, de fertilidad, sacrificiales y de expiación–, un sentimiento de reverente respeto dirigido hacia todos los elementos de la naturaleza, y una veneración de la figura del emperador y de los pasados emperadores como *kami* descendientes en línea directa con la Gran diosa solar.<sup>63</sup>

---

<sup>62</sup> .- Como apunta Hall: “Hasta qué punto debe tomarse en serio la historia legendaria es motivo de controversia pero sus esbozos tienen un modo de ser verificados a medida que se consiguen más testimonios procedentes de otras fuentes. El nombre de Jimmu y el concepto de emperador soberano son, naturalmente, posteriores creaciones de los historiadores japoneses que pensaron en emular a China. Y algunos historiadores han formulado dudas acerca de la historicidad del propio Jimmu y de su expedición hacia el Este. Pero no se discute la aparición de un poderoso grupo de familias en Yamato, capitaneadas por el caudillo del Linaje del Sol. En realidad, aquí estuvo el origen de la primera hegemonía política en el Japón, que gobernaba sobre lo que nosotros podemos describir como el estado Yamato”. Hall, John Whitney 1984, p 24.

<sup>63</sup> .- Según sugiere Reischauer: “La descendencia mitológica del linaje imperial de la Diosa del Sol, adorada todavía en los santuarios más sagrados de Japón, en Ise, al este de la región de la capital, y el relato chino de la supremacía del “país de la reina”,

A pesar de la narración mitológica que hace descender el linaje imperial de la Gran diosa del sol *Ama-terasu*, desde un punto de vista histórico se puede afirmar que hacia los siglos IV-V de nuestra era, Yamato, una de las tribus de la región central, había impuesto su dominio claramente sobre las demás tribus, y que esta unidad política evolucionó hasta llegar a ser la nación que hoy es conocida como Japón.

## INTRODUCCIÓN DEL BUDISMO EN JAPÓN

Un desarrollo distinto comenzó para el archipiélago de Japón cuando el flujo de la avanzada civilización china se hizo presente hacia mediados del siglo VI, momento en el que los japoneses percibieron definitivamente los beneficios que podría producir el contacto con esta antigua civilización.<sup>64</sup> De este modo, las adquisiciones chinas se combinaron con las sencillas tradiciones locales para lograr una nueva cultura influida directamente por la civilización continental, pero que resultó bastante distinta de ella a causa de las nuevas determinantes geográficas y culturales.

---

parece indicar que se trataba de un pueblo tradicionalmente matriarcal, que se convirtió en la actual sociedad dominada por el hombre sólo a través de influencias posteriores de la sociedad china, extremadamente patriarcal”. Reischauer, Edwin O. 1985, p. 22.

<sup>64</sup> .- Reischauer aclara el modo en que se desarrolló este proceso con las siguientes palabras: “Los japoneses habían tenido cierto contacto con la civilización china desde mucho tiempo atrás. Mensajeros y comerciantes habían ido y venido entre estos dos países cuando menos desde el siglo I de nuestra era. Inmigrantes llegados de Corea habían estado aportando durante siglos algunas de las artes y ciencias de la civilización continental. El conocimiento de la escritura china, por ejemplo, era algo ya establecido en Japón desde el siglo V. Sin embargo, todos estos préstamos de China se llevaron a cabo lentamente y casi sin percatarse, tal como ha sucedido comúnmente al extenderse la civilización por todo el mundo”. *Ibid.*, p. 26

Como sigue explicando Reischauer sobre la transmisión del budismo hacia Japón: “Del siglo VI al VIII, llegaron sacerdotes del continente a Japón y bandadas de japoneses convertidos fueron a China a aprender más sobre la nueva fe. Al retornar del continente, estos novicios tomaron la delantera en la transmisión de la nueva religión y de muchos otros aspectos de la civilización china a Japón, sobrepujando a los maestros misioneros extranjeros”. *Ibid.*, p. 28.

La posición del archipiélago japonés en los límites extremos de la civilización china es lo que posibilitó que los japoneses asimilaran esta refinada cultura de un modo eficaz sin que por ello se viesan apremiados a abandonar sus propios valores e instituciones esenciales. Al gozar de la gran ventaja de su cualidad insular a una distancia relativamente cercana del continente, lejos de cultivar una versión reducida de la civilización china, los japoneses desarrollaron ciertas actitudes sociales y determinados modelos de gobierno de un modo autónomo. Los nuevos sistemas filosóficos y religiosos que lograban introducirse en Japón, estaban por ello destinados a transformarse adaptándose a unas interpretaciones más apropiadas con el peculiar modo de ser del país.

De este modo, aunque en el siglo VI las doctrinas budistas hicieron su aparición en Japón, habría de transcurrir aún mucho tiempo antes de que la mentalidad budista consiguiese penetrar hasta el fondo del modo de pensar del pueblo japonés. Sin embargo, durante los siglos siguientes, a partir del periodo Nara, el budismo terminó convirtiéndose en un vehículo trascendental para la transmisión de la cultura china a Japón.

## **TRANSFORMACIONES E INTERACCIONES DOCTRINALES**

En Japón coexisten hoy día muchas variedades de religión, que configuran un panorama de gran complejidad. Las más importantes son: *shintô*, la tradición indígena, cuyos orígenes se pierden en la remota antigüedad; budismo y confucianismo, que han influenciado ambas la vida espiritual y social de los japoneses desde el siglo VI d. C.; taoísmo, que fue fundamental en la fusión de doctrinas que se introdujeron con el Zen en Japón a finales del siglo XII; cristianismo, que ha ejercido un notable impacto desde su introducción en el siglo XVI y de nuevo en el siglo XIX; nuevos movimientos religiosos aparecidos desde mediados del siglo XIX; y, finalmente, las religiones populares, centradas en creencias religiosas sincretistas y en prácticas que han sido largo tiempo la herencia de la gente común. Estas tradiciones religiosas, encontrándose, interre-

lacionándose e influyéndose las unas a las otras han formado juntas la vida religiosa de los habitantes de Japón.<sup>65</sup>

Entre las influencias culturales superpuestas en Japón antes de la apertura a Occidente a mediados del siglo XIX destacan básicamente dos grupos, *shintô* y budismo, cuyos preceptos guían las formas de relación entre el hombre y la naturaleza. En el caso del confucianismo, aunque irradió en Japón a partir del periodo Edo, puede decirse que no modificó la forma tradicional de percibir la naturaleza ni tampoco afectó substancialmente al pensamiento religioso o al estético.<sup>66</sup> Habrá de ser observado que tanto el *shintô* como el budismo, además de conceder gran valor a elementos de orden místico, tienen una enorme proyección práctica en la estética y en la vida cotidiana, pues según se considera en ambas religiones, todas las realidades están imbuidas de un profundo significado espiritual.

### **Budismo -sintoísmo -taoísmo**

Aunque introducido en el periodo Asuka (538-645), fue a partir del periodo Nara (645-794) cuando el budismo chino se convirtió en un vehículo de suma importancia para la transmisión de la cultura continental. En aquellos tiempos, el budismo era una religión que gozaba de gran vigor en China, y el empeño que pusieron los misioneros hizo que pasara a Corea y que se difundiera ampliamente por todo Japón, donde se encontró con la tradición del *shintô*, la “vía de las divinidades o seres celestiales”.<sup>67</sup>

---

<sup>65</sup> .- Cf. Matsumoto Shigeru, en Hori, Ichirô, et al., eds. 1981, pp. 11-27; Tamaru, Noriyoshi y David Reid, eds. 1996. pp. 13-26.

<sup>66</sup> .- Sobre la influencia del confucianismo en Japón a partir del periodo Edo, cf. Warren W. Smith, Jr., 1959. Con esta obra el autor se propone trazar las variadas direcciones que adoptó el confucianismo en Japón moderno y arrojar luz en la particular clase de situaciones en las cuales los japoneses se han sentido atraídos hacia el pensamiento confucianista más bien que a otras filosofías alternativas.

<sup>67</sup> .- Esta denominación especial fue creada para diferenciar las tradiciones originales japonesas de la recientemente incorporada religión. La palabra china para designar a los *kami* era *shin* y la correspondiente a “camino” era *tao* (en japonés *dô*), por lo cual se denominó *shintô* –por oposición al *butsudô* (camino de Buda)– al conjunto de

Cuando el budismo hizo su aparición en Japón en el siglo VI, se presentó con una suntuosidad desconocida en los templos sintoístas y ofreció un sistema moral para regular las relaciones entre los hombres: no ser egoístas, decir palabras amables, ayudar, ser justos, etc., que se traducen en mandamientos más concretos que muestran bastante afinidad con el carácter práctico de la religión de Confucio. Por el contrario, el conjunto de creencias originarias japonesas no contenía un elemento moral, y se puede decir que su fundamento –tal como se expone en el *Kojiki* y el *Nihongi*– era más bien una razón de Estado.

Puesto que hasta la introducción del budismo la tradición sintoísta no poseía textos ni representaciones artísticas elaboradas a partir de su mitología, carecía de base alguna en la que apoyar su autoridad con respecto a la nueva religión. Por su parte, el budismo, que era originalmente una religión sin dioses, se instaló en sus diferentes corrientes del *Mahâyâna* con una gran variedad de textos litúrgicos y de divinidades representadas en su panteón, así como con un contenido moral que tampoco existía en la tradición sintoísta. Con su particular concepción del cosmos, el budismo *Mahâyâna* pudo ofrecer modelos de representaciones literarias y artísticas que fueron adoptados inmediatamente por los japoneses ampliando y definiendo así el pabellón de sus divinidades.<sup>68</sup>

Los sacerdotes del *shintô* aceptaron la intrusión budista y no tuvieron más remedio que someterse a ella aceptando sus condiciones y adoptando algunos de sus nombres e ideas. En todo este proceso, también el *shintô* se benefició de las actitudes tolerantes del budismo, que admitió ciertos conceptos dentro de sus propias ideas y actitudes.

---

creencias y prácticas rituales del pueblo nipón. Así, el término *shintô* fue creado en el siglo VI d. C. para diferenciar la tradición japonesa de la reciente importación extranjera, pues anteriormente no se había sentido la necesidad de dar una denominación especial al conjunto de creencias ancestrales del pueblo nipón.

<sup>68</sup> .- De este modo, aparte de servir como fundamento estatal, parece ser que la elaboración de una sistematización del *shintô* iniciada a principios del siglo VIII con la redacción de las primeras mitologías y crónicas nacionales (*Kojiki* y *Nihongi*), habría sido provocada por el progresivo auge del budismo.

La tolerancia mutua de ambos cultos en Japón se inició oficialmente a partir del siglo VII, tras la aceptación de un decreto imperial que establecía que la religión del país y la extranjera perseguían un mismo fin y tenían que practicarse juntas: no podía haber contradicción entre el culto a Ama-terasu, que era la Gran divinidad del sol, con el de Buda, el Gran iluminador. A partir de entonces, aunque las dos religiones conservaron cada una sus cultos y sus templos, ambas se mezclaron y complementaron de tal forma que, en ocasiones, resulta muy difícil distinguir sus elementos propios. Pero mientras los protectores de los *kami* aceptaban la doctrina de Buda, tratando de naturalizarla,<sup>69</sup> terminarían viendo cómo sus dioses eran absorbidos por las deidades budistas, adoptando en muchos casos sus nombres y sus configuraciones.<sup>70</sup>

De esta amplia fusión surgió un sistema complejo, el *ryobu-shintô*,<sup>71</sup> que, sistematizado por sacerdotes *shintô*, empezó a considerar a los *kami* como divinidades protectoras y como representaciones de Buda y de numerosos *bodhisatt*-

---

<sup>69</sup> .- En cuanto al concepto de *nirvâna*, adquirió en tierras japonesas un significado especial, pues aquí no se interpretó en el sentido de “cesación de los deseos”, tal como se entendía en India, ni exactamente como el *wu-wei*, que representaba la paz de espíritu en China, sino que vino a significar la obtención de la dignidad de Buda después de diversas conquistas logradas sobre los distintos aspectos del mundo.

<sup>70</sup> .- Así, por ejemplo, la diosa Ama-terasu fue convertida en la personificación de Vairocana y de la iluminación espiritual bajo el nombre de Dainichi Nyorai, siendo considerada como un avatar. Cf. Mourre, Michel 1962, p. 429.

<sup>71</sup> .- El *ryobu shintô* o *shinbutsu shûgô* fue la religión de Japón durante más de mil años y no cesó hasta que al principio del periodo Meiji *shintô* y budismo fueron separados por orden gubernamental. De este modo, las enseñanzas del budismo *Ma-hâyâna* enraizaron de tal forma en el pueblo japonés que a menudo se hace prácticamente imposible distinguir a los dioses budistas de los dioses del *shintô*.

Sobre las diferentes influencias procedentes de China que tuvieron lugar en la nación japonesa durante el periodo Nara, Gracia-Ormaechea señala: “El budismo chino alcanza su apogeo en el periodo Nara, gracias a los viajeros japoneses que visitaron el continente y regresaron con numerosas obras de arte y novedades técnicas que, enseñada, aplicarían con gran maestría. También se importaron aspectos sociales y administrativos que alcanzaron su esplendor con la Reforma de Taika (645) en torno de la ciudad de Nara, que, como capital, centralizó el poder y la cultura. De dicha reforma pervivieron la obediencia confuciana al emperador y un sincretismo sintoísta (Ryobu-Shinto) que absorbía a los *kami* y a las divinidades nacionales como diversas advocaciones o manifestaciones de Buda”. García-Ormaechea, Carmen, 1988, p. 60.



va.<sup>72</sup> Mientras, por su parte, el budismo seguiría su desarrollo independiente en las diferentes escuelas.<sup>73</sup>

Hay que destacar que, cuando finalmente hizo su aparición la corriente budista de Meditación en Japón, sus seguidores se encontraban condicionados por algunas de las cualidades que resultaban consustanciales al *shintô* y al modo de ser de los habitantes del pueblo nipón: la simplicidad, la austeridad vital, un especial sentimiento de veneración por la naturaleza y por los objetos que se emplean y, sobresaliendo entre todas, la interioridad, entendida en el sentido apuntado de trascender la mera realidad exterior para mostrar la esencia interior del ser humano a través de un estrecho contacto con la realidad –mediante el uso apropiado de los materiales y la inmersión total del ser en armonía con los ritmos del universo–, lo que supone una revelación de carácter espiritual.

La religión originaria de Japón, concebida con anterioridad a la llegada del budismo, muestra algunos caracteres similares a los de la antigua China, así como algunas diferencias importantes. De este modo, puede entreverse cómo la antigua leyenda cosmogónica china de la “oscuridad primigenia” (*huan-tuan*) se halla expuesta en el *Nihongi*, si bien con algunas modificaciones:

*Antiguamente, no estaban separados el cielo y la tierra, ni se habían dividido In y Yo, sino que formaban una masa caótica como un huevo de límites oscuramente definidos y que contenía gérmenes. La parte más pura y clara se extendía finalmente y formaba el cielo, mientras que el elemento más pesado y espeso quedó sedimentado y formó la tierra. El elemento más sutil se unió fácilmente para formar un cuerpo, mientras que la consolidación del elemento más pesado*

---

<sup>72</sup> .- Como se apunta en la obra de Collcutt, Jansen y Kumakura sobre el papel de las divinidades protectoras: “Los monjes budistas japoneses que partieron a China o Corea en pos de enseñanzas traerían de vuelta numerosas divinidades guardianas de origen budista o taoísta”. Collcutt, Martin, Marius Jansen e Isao Kumakura 1990, p. 52.

<sup>73</sup> .- En un principio, por oposición a la devoción imperial de los *kami*, el budismo de las escuelas fue la religión adoptada por las clases más elevadas de la sociedad (los *uji*) y llegó a ser la religión favorecida por los *shôgun*. Ambos grupos le dispensaron su apoyo interesados en debilitar la devoción que el pueblo manifestaba hacia el *mikado*. Sobre las escuelas budistas japonesas, ver más adelante, pp. 309-318.

*y espeso se realizó con dificultad. El cielo, por consiguiente, se formó primero y la tierra se afirmó a continuación. Entre ambos fueron producidos después los seres divinos. (Nihongi, 1-2).*<sup>74</sup>

Como ha sido referido, más tarde vendría una serie de dioses de entre los que sobresalen las deidades creadoras Izanagi e Izanami, que engendraron el archipiélago japonés y un cierto número de divinidades, la última de las cuales fue el dios del fuego quien, al ser dado a luz, abrasó mortalmente a Izanami promoviendo el descenso de Izanagi a las regiones inferiores para intentar recuperar a su esposa. Pero la divinidad más importante fue la Gran diosa solar *Ama-terasu-ô-mi-kami*, cuyo tataranieto sería el primer *mikado* o emperador del Japón.<sup>75</sup> En esta mitología expuesta en el *Kojiki* y en el *Nihongi* se presenta una tradición religiosa en la cual queda reflejada una clasificación de los *kami* que sitúa a Izanagi e Izanami en la cima cosmológica, y en la que el nacimiento de Ama-terasu-ô-mikami señaló el comienzo del reino imperial posterior, pues serían los descendientes de su estirpe divina quienes iniciarían el linaje imperial.<sup>76</sup>

Uno de los rasgos más interesantes del *shintô*, que le permitió aceptar la mencionada confusión de dioses budistas, taoístas y sintoístas sin ningún prejuicio, es el gran respeto otorgado a todo tipo de creencias. Pero no se puede decir

---

<sup>74</sup> .- Trad. por W. G. Aston. En Eliade, Mircea 1979 vol. 4 p. 106. Mourre afirma que, a pesar de su antigüedad, el *Nihongi* o el *Kojiki* no pueden ofrecer la imagen del *shintô* primitivo (o primigenio), pues en la época en que fueron compuestos existía una gran influencia procedente de China en la mentalidad japonesa. Como señala este autor: “[...] Ciertos mitos que aparecen en el *Kojiki* parecen incluso una traducción japonesa, es decir, concreta, llena de imágenes y novelesca, de conceptos esenciales del pensamiento chino: así, es probable que las parejas divinas, cuyo papel es capital en la cosmogonía sintoísta, hayan sido inspiradas por la famosa doctrina china de los principios masculino y femenino, *yin-yang*”. Mourre, Michel 1962, p. 416.

<sup>75</sup> .- Puede observarse que existen también ciertas afinidades en lo que respecta a la tradición del emperador como hijo del Cielo en China y a la concepción japonesa que lo hace descender de la divinidad solar en Japón. Sin embargo, en Japón la diosa solar no sólo se limita a legitimar el carácter sagrado del emperador, sino que también es responsable de la continuidad del linaje imperial que perdura hasta nuestros días.

<sup>76</sup> .- La estirpe imperial es llamada, según la antigua expresión, *ama-tsu-hi-tsugi*, es decir, “sucesión celeste solar”.

que los seguidores de la tradición sintoísta sean insensibles en lo que respecta a lo divino; por el contrario, consideran que todas las cosas son divinas, y por ello pueden condescender a que sean adorados diferentes dioses en sus santuarios sin entrar en consideraciones dogmáticas. Asimismo, se estima que un templo cristiano o budista puede ser tan propicio para orar en él como un templo sintoísta. En una poesía consagrada al santuario nacional *shintô* de Ise se pregunta:

—¿Quién es el ser que habita aquí?

—No lo sé, pero mi corazón desborda de reconocimiento y las lágrimas brotan de mis ojos.<sup>77</sup>

Tal vez porque apenas se trataba de una religión, siendo más bien un sistema que se dedicaba a sostener el andamiaje del pueblo nipón, los sacerdotes *shintô* se mostraron sumamente conciliadores con los diferentes cultos aparecidos en el archipiélago, excepto en el caso del cristianismo. El cristianismo sería rechazado, no por fanatismo o intolerancia, pues nunca se mostraron los japoneses, ni hoy se muestran, demasiado apegados a sus creencias religiosas; más bien sería porque parecía amenazar directamente, no ya a sus dioses, sino a la omnipotencia del Estado representada en la figura del emperador o *mikado*.<sup>78</sup>

### **El sentido ético y el culto de los *kami***

Desde la perspectiva del *shintô*, al ser considerado el universo natural como algo esencialmente bueno y ético, el bien era identificado con la armonía y la pureza naturales, mientras que el mal estaba totalmente relacionado con la mancha y la corrupción. Pero el verdadero sentido ético del que carece el *shintô* no

---

<sup>77</sup> .- En Mourre, Michel 1962, p. 413.

<sup>78</sup> .- Hoy, sin embargo, el cristianismo es tolerado y muchos japoneses lo profesan libremente, a pesar de lo cual, las religiones nacionales siguen siendo la del *shintô* y la de Buda que, aunque difieren bastante entre sí en lo relativo al culto, predicen ambas los tres principios siguientes asimilados en el *ryobu-shintô*: 1- Respetad a los dioses y amar a vuestro país. 2- Seguid los consejos de vuestra conciencia y observad las leyes de la moralidad social. 3- Sed sumisos al emperador y obedeced sus mandatos.

vendría a aportarlo el confucianismo, cuyas teorías eran conocidas en Japón probablemente desde fines del siglo IV d. C., sino que sería finalmente el budismo el que contribuiría a ofrecer una perspectiva coherente y razonable acerca de las acciones llevadas a cabo en la vida humana y su significado.

Aunque se señala la importancia de obrar bien, en el *shintô* no se encuentra fijada una noción moral que de asiento a una ética. Y si bien el culto de los antepasados, proveniente de la tradición china confuciana, ocupa un lugar principal en el *shintô* actual, nunca se concibió en este contexto que las acciones llevadas a cabo en la tierra puedan ser consideradas decisorias para la vida del más allá. Lo que se subraya es la gran interdependencia existente entre los vivos y los muertos, pues al convertirse estos últimos en *kami* inmateriales, velan permanentemente por su familia. No sería, pues, hasta la llegada del budismo cuando los japoneses lograron adquirir una visión metafísica acerca de las expectativas del hombre.

Por otra parte, a pesar de que en el *shintô* primigenio no existe la noción ética de falta o pecado, se encuentra tenazmente presente la noción de mancha o impureza. Pero es preciso tener en consideración que ésta nunca era de carácter interno o moral, pues para el *shintô* no es el acto de producir una herida en sí mismo lo que ensucia al criminal, sino la sangre derramada. Posteriormente, bajo la influencia directa del confucianismo y del budismo llegados de China, se elaboró una especie de moral sintoísta elemental basada en las virtudes del valor guerrero y en la fidelidad absoluta a su señor: el *bushidô* o “la vía del *samurai*”.

En el *shintô* todo es imagen y sentimiento, todo se dirige hacia la imaginación y adquiere un elevado sentido poético, si bien lo esencial de su contenido siempre hace referencia a alguna preocupación práctica. Así, ya desde los primeros tiempos, tanto hombres como mujeres podían solicitar la ayuda de los *kami* o calmar sus ímpetus mediante rituales diversos. Estos cultos primitivos se caracterizaban por una gran sencillez, pues consistían en la elaboración de humildes ofrendas, trozos de tela o de papel, que se ataban a las ramas de los

árboles en los que se suponía que se posaban los *kami*. Los ritos de purificación se convirtieron en elemento esencial en el culto, pues el fiel debe estar limpio de toda impureza para poder dirigirse a los *kami*.<sup>79</sup>

La sencillez del culto guarda relación con la sencillez de los santuarios. En un principio se consideró innecesario construir edificios especiales dedicados al culto y se comenzó venerando a los *kami*, tanto comunitaria como individualmente, en espacios abiertos y naturales en los que se pensaba que habitaban estos seres divinos. Con el correr del tiempo se empezó a consagrar el culto de los *kami* en palacios o en santuarios habilitados para ello por los jefes de los diversos clanes.<sup>80</sup> Sin embargo, es preciso destacar el hecho de que cuando finalmente aparecieron los santuarios *shintô*, su emplazamiento natural continuó siendo de suma importancia.<sup>81</sup>

---

<sup>79</sup> .- Tres eran los ritos que se practicaban en los tiempos antiguos con la finalidad de restituir al fiel la pureza exterior: el *harai* (ofrenda o donación en reparación por las faltas cometidas), el *misogi* (abluciones sagradas que se realizaban en el caso de que la mancilla fuera involuntaria) y el *imi* (abstinencia como preparación para las diversas festividades).

<sup>80</sup> .- Con respecto a los templos sintoístas de los primeros tiempos, Mourre señala: “El *Shinto* primitivo se contentaba con un claro en un bosque o un lugar apacible a la orilla de un río; a veces se rodeaba el lugar sagrado con una empalizada, el *kamigaki* o bosque del *kami*. Los primeros templos no eran más que miserables chozas de madera cubiertas de paja, parecidas a todas las moradas de los japoneses de entonces; la choza imperial (*yashiro*) servía a la vez de palacio y de templo donde oficiaba el príncipe, que entonces ejercía directamente sus funciones de sumo sacerdote”. Mourre, Michel 1962, p. 427.

<sup>81</sup> .- Como observa Obayashi Tairo: “Solamente después de la introducción del budismo de Corea en el siglo VI, con la cual se difunde el uso de los templos como lugares de culto, la construcción de edificios sagrados se hace frecuente también en el Japón. Hasta este momento los ritos religiosos se venían celebrando en los *iwakura*, santuarios naturales de rocas; o bien los fieles creaban en honor de la divinidad un *himorogi*, morada destinada a acoger al *kami*, utilizando, según las circunstancias, diversos tipos de planta de hoja perenne como el *sasaki* (ciprés japonés), el pino, la encina y el bambú. Esta práctica del culto está difundida todavía hoy en muchas localidades y en particular sobre el monte Miwa, venerado como el monte sagrado desde finales de los tiempos más antiguos. La gran criptomeria (cedro japonés) con la cuerda ceremonial estaba considerada como sagrada y aparece citada en varios poemas antiguos”. Obayashi, Tairo 1985, p. 19.

El acceso a los santuarios se realiza a través del *torii* (vol. II, fig. 1), una especie de pórtico formado por dos altos postes fijados en el suelo y reunidos en lo alto por dos troncos transversales, cuya función principal es señalar el santuario para atraer al *kami* al interior del recinto.

En cuanto a los fieles, no acuden a estos templos únicamente para realizar ritos u oraciones, sino que en ellos se celebran diversos espectáculos de danza, reuniones de lucha japonesa, certámenes de arqueología a caballo (*yabusame*), carreras de caballos, festivales (*matsuri*), tiro con arco (*kyudô*), etc., todo ello con el fin de honrar a los dioses.<sup>82</sup>

Los sacerdotes sintoístas de los tiempos antiguos eran llamados *kaminushi* (maestros del *kami*), pues se decía que poseían el don de interpretar los designios de los seres supremos. No será hacia finales del siglo VI d. C. cuando surgirán las primeras familias sacerdotales hereditarias, si bien hasta tiempos muy recientes –cuando se produjo la definitiva separación entre el *shintô* y el Estado– todas las fórmulas que empleaban debían emanar de la voluntad imperial para ser eficaces.<sup>83</sup> El sacrificio debía ofrecerse únicamente por orden del emperador, puesto que los *kami* sólo concederían sus favores al pueblo en atención a las virtudes

---

<sup>82</sup> .- Sobre cultos y festivales *shintô*, tanto en los santuarios como en los hogares, cf. Ono, Sokyo y William P. Woodard 1997, pp. 50-71.

<sup>83</sup> .- Así, puede decirse que el *shintô* se movió en unas coordenadas muy relacionadas con el culto del Estado, lo que condujo a la veneración del emperador y de todos sus antecesores como *kami*. La intervención del Estado fue, por otra parte, lo que permitió que la introyección del budismo se realizase sin grandes traumas.

Según de indica en la obra de Collcutt, Jansen y Kumakura: “A principios de los siglos XVIII-XIX el *Shinto* se convirtió en el eje de un movimiento de revisionismo nacionalista, el Movimiento de Aprendizaje Nacional, que pretendía definir las características distintivas de la cultura japonesa frente a las de la China y Occidente a través de los clásicos y las virtudes sintoístas de la sencillez y la pureza de espíritu. Politizado desde finales del XIX y principios del XX el *Shinto* ha sido transformado en un culto estatal de cariz nacionalista en apoyo del andamiaje ideológico de veneración a la casa imperial. El *Shinto* fue despejado de sus contenidos políticos durante la ocupación de posguerra. Desde 1945, por tanto, los templos han recuperado su papel como centros de festividades comunitarias y ritos familiares”. Collcutt, Martin, Marius Jansen e Isao Kumakura 1990, p. 48.

del *mikado*. Esta concepción perduró hasta el año 1946, cuando el emperador Hiro-Hito renunció a la dignidad sagrada que le confería el hecho de su consideración como “hijo del sol”.<sup>84</sup>

Por lo que respecta a los *kami*, normalmente no suelen residir o estar presentes en los templos del *shintô*, sino que acuden cuando son invocados mediante ofrendas –entre las que destacan los “collares de talco” (*usu-dama*)– y plegarias.<sup>85</sup> La presencia sagrada es atestiguada únicamente por un objeto simbólico particular: el *shintai* o “cuerpo de *kami*”, (un espejo, un collar, una espada, etc.), a través del cual el *kami* puede ingresar en el recinto sagrado.

### **Budismo -confucianismo -sintoísmo**

En el caso de China, el budismo era la única corriente extranjera que había logrado introducirse a partir del siglo I d. C., afectando considerablemente a su cultura y dejando una profunda marca en ella. Al llegar al archipiélago japonés, que había permanecido casi totalmente aislado de la cultura china continental, el budismo trajo consigo unos modelos de instituciones de gobierno y toda una serie de avances que determinarían a partir de ahora un verdadero progreso a nivel cultural. Pero la influencia del budismo, tanto en China como en Japón, se circunscribió al pensamiento religioso y artístico, pudiendo decirse que el budismo tuvo un efecto civilizador –sobre todo debido al impulso de sus escuelas– que apenas afectó al pensamiento social y político. El pueblo japonés,

---

<sup>84</sup> .- En su mensaje de año nuevo de 1946, el *mikado* renunciaba solemnemente a su dignidad sagrada y a los honores derivados de esa consideración. La constitución promulgada el tres de noviembre de 1946 y puesta en vigor el tres de mayo de 1947, estableció finalmente una completa libertad religiosa, manifestando que ninguna religión podrá recibir subsidios ni favores por parte del Estado, el cual renuncia a ejercer cualquier tipo de control sobre la educación religiosa.

<sup>85</sup> .- En el décimo mes lunar los *kami* acuden desde todas las partes del país al Izumo Taisha. El día 10 de este mes, –que en Izumo recibe la denominación de *kami-ari-zuki* (mes de los dioses) y en el resto del país *kami-nashi-zuki* (mes sin dioses)–, los *kami* son acogidos y hospedados en un pabellón sagrado reservado que se encuentra dentro del propio recinto del templo.

que había estado al margen de las especulaciones metafísicas, naturalizó de alguna manera al budismo, absorbiendo así una doctrina bastante firme y elaborada que modificó su manera de pensar, si no substancialmente, sí en muchos de sus aspectos.

Puede pensarse que el triunfo del budismo en Japón se debió en gran parte a la buena predisposición de sus habitantes para acoger y adoptar las diferentes prácticas de fe que se les revelaron con inusitado vigor a causa del nuevo tipo de moralidad que proponían. Esto quedaba reflejado en la forma de vida que llevaban los sencillos monjes budistas, enteramente desapegados de las vanidades terrenales y absolutamente concienciados de su posibilidad de ingresar definitivamente en el *nirvâṇa*.

De este modo, el budismo pudo ser recibido y asimilado hasta alcanzar su máxima evolución en Japón a través de la corriente Zen, lo cual fue debido principalmente a la receptividad de este pueblo, que además aportó un ideario religioso suficientemente creativo y dinámico. Hay que tener en cuenta también que el poderoso influjo de la corriente budista de Meditación en Japón se debió a la apertura de un nuevo periodo en la historia de esta nación, pues el sistema feudal, desarrollado en su primera época durante el periodo Kamakura (1192-1336), había traído consigo el advenimiento de una nueva clase guerrera –los *bushi* o *samurai*– que se caracterizó no sólo por exhibir una rudeza sin límites, sino por manifestar además un gran sentido práctico unido a un anhelo de realización espiritual, lo que propició los contactos con la nueva escuela budista de Meditación recién importada de China. Y aunque el modo de vida representado por los *samurai* no había llegado ni mucho menos a ser preeminente en el Japón de aquellos tiempos, la escena cultural se verá cada vez más influida por los gustos y valores de esta clase guerrera al entrar muchos de sus miembros en íntima relación con la doctrina del Zen.

En este sentido, se puede decir que la corriente Zen de budismo estimuló las normas morales contenidas en el confucianismo mediante la enseñanza cen-



tral de la benevolencia (*i*) y profundizó en el interés por unas relaciones humanas plenas y libres de prejuicios y condicionamientos. Además, extendió la noción de la “compasión” (*karunâ*), eje sobre el que gira el *Lañkâvatâra-sûtra*, que fue propagada como la mayor virtud a que podía aspirar el ser humano en esta vida.

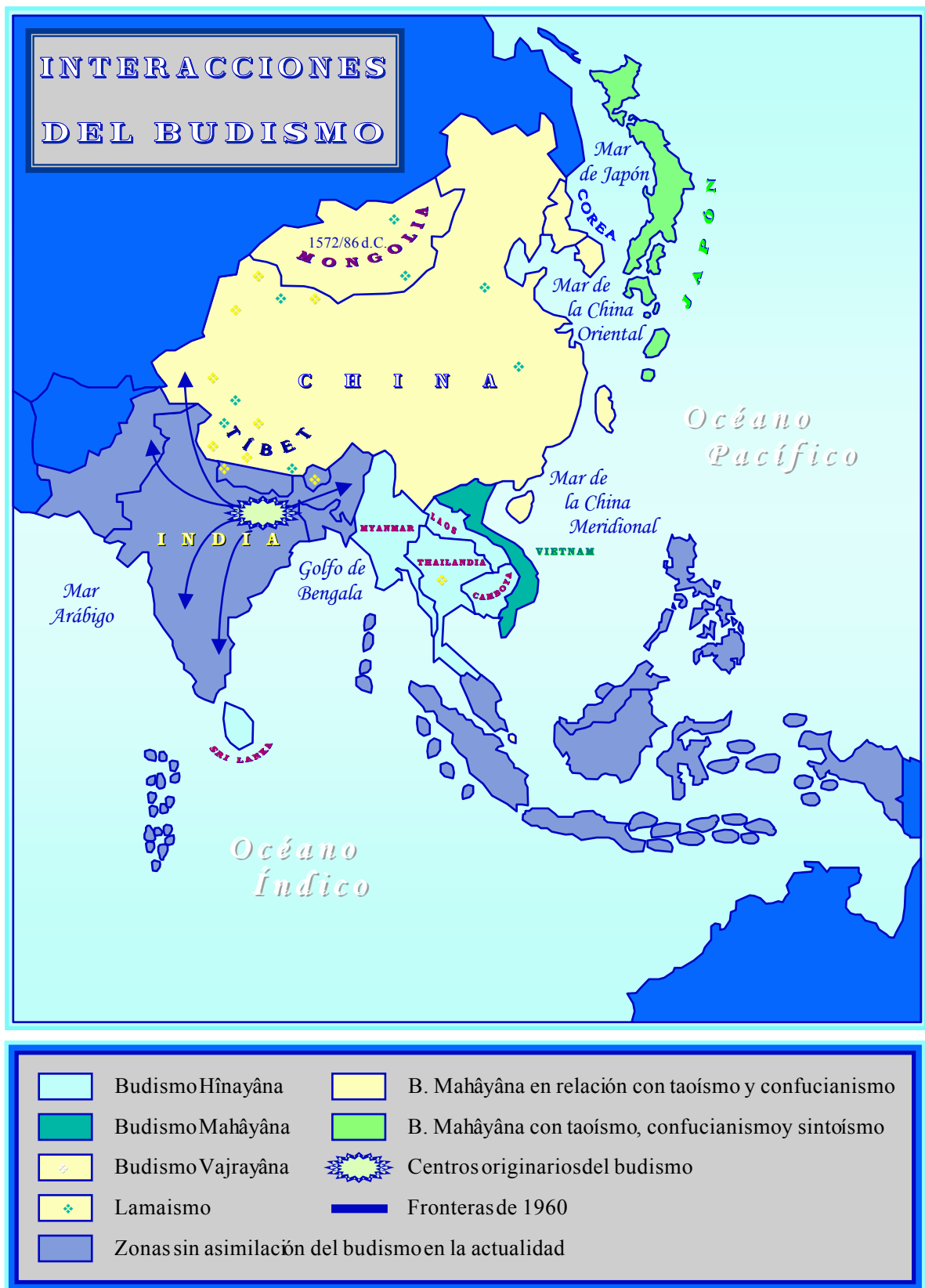
Por otra parte, dentro del movimiento de Meditación no se insistió tanto como en los otros movimientos budistas en tratar de establecer un noble código moral, si bien sus seguidores –que prestaban su atención a cualidades como la lealtad, el honor, la austeridad y el valor– terminarían dando forma al culto del *bu-shidô* (la vía del hombre cultivado y guerrero), que se puso de manifiesto a partir del siglo XVII cuando los principios del confucianismo aportaron un soporte moral a los preceptos básicos por los que se regían los *samurai*. Fue en realidad la íntima fusión producida en el seno del budismo Zen –que alentó los principios confucianos, taoístas, y budistas– lo que se unió al temperamento japonés marcado ancestralmente por las tradiciones sintoístas para originar la formación del *bushidô* en Japón.

La historia de la religión primitiva de los japoneses, cuya antigüedad, según sus adeptos, se remonta a la creación del mundo, plantea un problema fascinante que abre el campo a la especulación. En efecto, no es fácil comprender el hecho de que un pueblo como el japonés que había permanecido siempre aislado y entusiasmado por sus orígenes pretendidamente divinos, ya desde sus primeros contactos con la cultura continental pudiera permitir que se implantaran el sistema moral de Confucio (aproximadamente a partir de finales del siglo IV d. C.) y la religión extranjera de Buda (hacia mediados del siglo VI d. C.). Pero teniendo en consideración la naturaleza del *shintô*, que no presentaba un principio moral, era lógico que se terminaran adoptando ambos sistemas.

Probablemente debido a que el *shintô* se convirtió en un conjunto de ritos destinados en gran parte a honrar a los fundadores de la dinastía imperial y a poner fuera de toda discusión esta autoridad resaltando con su mitología la preeminencia de Japón sobre las demás naciones del planeta, los sistemas que iban lle-

gando del continente hubieron de adaptarse lentamente a la mentalidad del pueblo japonés. Pero al no debatir con especulaciones metafísicas que pudieran suscitar controversias, el *shintô* pudo mantenerse sin apenas variaciones desde sus orígenes a pesar de acusar el enorme impacto del budismo y del confucianismo. Se puede afirmar que a pesar de la enorme influencia del budismo, que desde que se instaló en Japón en el siglo VI colaboró en la conversión del *shintô* en una religión organizada, y aunque sea evidente que ha atravesado por muy diversas fases y que a causa de su identificación con el propio Japón haya sido utilizada su mitología en los últimos ciento cincuenta años como excusa para la manifestación de un excesivo patriotismo, esta religión animista ha permanecido básicamente sin alterarse hasta nuestros días, presentando las mismas características desde la más remota antigüedad.

Entre las peculiaridades propias del *shintô* primigenio y, por tanto, representativas del carácter original del pueblo nipón, se podrían resaltar rasgos como el fenomenismo (por el cual el mundo de los fenómenos llega a ser concebido como una verdad absoluta, estableciéndose un sentimiento de correspondencia con la naturaleza y con las deidades ancestrales a las que se venera), la sensibilidad refinada (derivada de esa veneración hacia la naturaleza y de ese sentimiento de profunda integración con ella), el temor reverente hacia las realidades desconocidas (manifestado en los ritos de diversión que aplacan las iras de los *kami*) y la aspiración hacia la pureza y limpieza (que es, en definitiva, el anhelo que resume las anteriores creencias en el concepto de *makoto* —“verdad” o “sinceridad”— como ideal a alcanzar). Según el *shintô* el hombre es considerado como un ser que ha de manifestarse en relación con la naturaleza; de este modo entre los japoneses no sólo se concibe que la naturaleza ha de ser respetada, sino que ha de ser estimada como algo sagrado. Todos los elementos de la naturaleza reciben su culto, y es por eso mismo por lo que se produce un gran respeto hacia los materiales con los que trabajan, pues todos los objetos que utilizan —y también los que normalmente les acompañan— son considerados sagrados.



8. Interacciones del budismo.

## RECEPCIÓN DE *DHYÂNA* EN JAPÓN

Cuando en el siglo VI las doctrinas budistas hicieron su aparición en Japón, fueron favorablemente acogidas por la clase aristocrática, y ya a partir del periodo Nara (645-794) su influjo comenzó a hacerse evidente en todos los ámbitos de la sociedad.

En el siglo XII, cuando ya existían escuelas budistas muy poderosas como la Shingon y la Tendai, que habían hecho su aparición en el periodo Heian, varias escuelas empezaron a revitalizar y ampliar su influencia transmitiendo las nuevas ideas importadas de China. Durante este periodo, nuevas corrientes como el budismo de la Tierra Pura y las enseñanzas de Nichiren empezaron a atraer a una gran mayoría de la sociedad de Japón.

Entre todas estas corrientes, procedente de China, se encontraba el budismo Zen. Y aunque inicialmente contaba con un número limitado de seguidores, disfrutó de la protección y ayuda de la nueva clase guerrera instalada en la cúspide de la sociedad japonesa desde 1185, así como del favor imperial.

Aunque existen ejemplos anteriores del Ch'an de la dinastía T'ang en Japón, el cual fue transmitido intermitentemente, es solamente en el momento en que el budismo de Meditación fue llevado a Japón durante la dinastía Sung (hacia finales del siglo XII) cuando llegó a establecerse firmemente.<sup>86</sup> La introducción del Ch'an de la dinastía Sung en Japón tuvo lugar en la era Kamakura, lográndose fusionar gradualmente con la cultura japonesa, pues no fue hasta la era Ashikaga cuando la influencia del Zen se manifestó efectivamente en los diversos campos del arte como para llegar a influir en la vida general de la nación. Las dos escuelas Zen que se formaron en Japón a principios del siglo XIII fueron la Sôtô y la Rinzai. Mucho más adelante, en el siglo XVII, la escuela Ôbaku llevó a Japón el Ch'an de la dinastía Ming.<sup>87</sup>

---

<sup>86</sup> .- Sobre la transmisión del budismo Zen a Japón ver adelante pp. 394-414.

<sup>87</sup> .- Según expone Imaeda Aishin: "Como Zen para gente de la calle, el Zen japonés ha sido extensamente diseminado fuera de Japón por Suzuki Daisetz y otros auto-

## ESCUELAS DE BUDISMO JAPONÉS

Aunque durante el siglo VII el budismo era fundamentalmente una religión de la aristocracia basada en el seguimiento de la doctrina contenida en el *Sûtra del Loto*, pronto se extendió una fuerte conciencia social y comenzaron a desarrollarse formas de devoción más populares que cristalizaron en la creación de numerosas escuelas. De este modo, al igual que el budismo chino, el budismo japonés se puede dividir en movimientos que derivan en escuelas, fraccionadas a su vez en pequeños grupos.<sup>88</sup>

Así, al difundirse el budismo en Japón lo hizo dividido en numerosas escuelas, las cuales, exceptuando la de Nichiren surgida durante el periodo Kamakura, presentaban distintas tendencias llegadas de China que prosiguieron su andadura con nuevo ímpetu en Japón. El objetivo común de todas ellas era situar al hombre en disposición de obtener la iluminación tras esta vida terrenal. Pero para guiar a los seres humanos en el camino de la salvación budista a través del curso de sus vidas, las distintas escuelas surgidas proponían medios muy diversos. Mediante un análisis de las diferentes escuelas del budismo japonés, podrá comprobarse que en su largo recorrido por Asia Oriental el budismo ha sufrido tales alteraciones que, en muchos casos, sus manifestaciones contradicen manifiestamente las primitivas enseñanzas de Buda.<sup>89</sup> No obstante, aunque en un principio no fuese comprendido plenamente en este archipiélago, el budismo fue evolucionando con el paso del tiempo y llegó a realizar considerables aportaciones a la cultura de Japón.

---

res, con el resultado de que es creencia general que el Zen “Hakuin”, el cual es el origen de este tipo de Zen, es lo característico de Japón. Sin embargo, de hecho hay otras escuelas de Zen en Japón aparte de la Rinzai”. Imaeda, Aishin 1983, p. 25.

<sup>88</sup> .- Para una discusión sobre el empleo de los términos movimiento, escuela y denominación en este estudio, ver arriba p. 50, nota 4 y pp. 226-227, nota 102. Sobre las implicaciones de toda esta terminología aplicada en el contexto del budismo de Meditación, cf. Griffith Foulk, Theodore 1992, pp. 18-31 y Baroni, Helen J. 2000, pp. 13-23.

<sup>89</sup> .- La denominación japonesa para Buda es Hotoke o Shaka.

## **Escuelas del periodo Nara (645-794)**

La ciudad de Nara, convertida en capital en el año 710, fue el centro del budismo japonés que acogió a las primeras escuelas, las llamadas “seis sectas de Nara” (*Nanto-rikushû*), como se las conoce convencionalmente: Sanron-shû, Hôso-shû, Kegon-shû, Kusha-shû, Jôjitsu-shû y Ritsu-shû. Estas seis escuelas, que estaban confinadas en su mayor parte a la aristocracia de la corte, son representativas de la fase inicial de desarrollo del budismo japonés.<sup>90</sup> Las primeras tres escuelas pertenecían a la tradición *Mahâyâna* y las otras tres a la *Theravâda* o *Hînayâna*, distinguiéndose entre ellas por enfatizar diferentes doctrinas y áreas de estudio. De las escuelas de este periodo, sólo han perdurado hasta nuestros días la Hôso y la Kegon.

### **Escuela Hossô (Hossô-shû)**

Fundada en Nara hacia mediados del siglo VIII por Dôshô (629-700), se estableció en el templo de Hôryu-ji. Recogía la doctrina de la escuela de la Conciencia de Asanga, según la cual el mundo sólo tiene realidad en el espíritu; por lo tanto, desde una perspectiva terrenal sería tan erróneo decir que existe como que no existe. Tal es, según la escuela Hôso, la “vía del medio” enseñada por Buda. A pesar de seguir seduciendo a muchos espíritus, la doctrina Hossô ha perdido mucha vitalidad y declina actualmente como escuela organizada.

### **Escuela Kegon (Kegon-shû)**

Fundada en el año 736, afirma seguir las doctrinas del *Avatamsaka-sûtra*. Según ella, todos los seres que constituyen el universo están relacionados, siendo aspectos del Buda universal y absoluto. El mayor honor del hombre, según esta escuela, consistirá en dar toda su pureza a esa revelación interior del Principio

---

<sup>90</sup>.- Cuatro de estas escuelas fueron, en realidad, anteriores al periodo Nara. La escuela Ritsu-shû, y la San-ron-shû, fundadas ambas a mediados del siglo VII y actualmente desaparecidas, eran las herederas de las escuelas Lü-tsung y San-lun-tsung, respectivamente.

supremo. La escuela Kegon, instalada en el templo Tōdai-ji de Nara, al igual que la Hōsso parece a punto de extinguir su espíritu religioso. No obstante, sus teorías han sido recogidas y desarrolladas por las escuelas del periodo Heian.

## **Escuelas del periodo Heian (794-1192)**

En el año 793, la corte y la administración central se trasladaron a Heian (la actual Kyoto). Es en esta misma época cuando penetraron las influencias tántricas, suscitando las principales características de las escuelas aparecidas en este periodo: Tendai shū y Shingon shū.

### **Escuela Tendai (Tendai-shū)**

La escuela Tendai, versión renovada de la escuela china del Saber y de la Absorción (T'ien-t'ai-tsung) fue introducida en Japón en el año 805 por Saichō (767-822), conocido también como Dengyō Daishi.<sup>91</sup> Recoge la doctrina enseñada por Buda de los cinco periodos que conducirán progresivamente a la humanidad hacia la verdad absoluta. Según esta escuela, sus enseñanzas lo abarcaban todo, pues en ella se consideran todas las formas de budismo como niveles distintos de la única verdad búdica que se adaptan a los diferentes niveles de comprensión individual.

La escuela Tendai se estableció en el complejo monástico de Enryaku-ji, situado al noroeste de Kyoto dentro de una especie de ciudadela sagrada en la cima del monte Hiei, la cual había sido el centro de práctica budista más importante en los primeros tiempos. Con el transcurso del tiempo, la escuela Tendai llegó a convertirse en una especie de secta militar cuyo poder resultaba demasiado inquietante. Así, en el siglo XVI, sus templos fueron arrasados y muchos de sus seguidores acabaron siendo exterminados.<sup>92</sup>

---

<sup>91</sup> .- Dengyō Daishi es el nombre otorgado a título póstumo a Saichō (767-822). Daishi significa “gran maestro”.

<sup>92</sup> .- Como señala Reischauer: “Debido a su amplia base intelectual y a la localización estratégica de su monasterio principal, que miraba hacia la capital, la escuela

## **Escuela Shingon (Shingon shû)**

Surgida directamente de la escuela china de los Secretos (Mi-tsung), la escuela Shingon (Palabra verdadera) fue introducida por Kûkai (774-835), mejor conocido como Kôbô Daishi, quien implantó en el archipiélago las prácticas del tantrismo fundiéndolas con algunas tradiciones nacionales. Kôbô Daishi estableció en el Monte Kôya, al sur de Kyoto, el templo Kongôbu-ji, el cual se convirtió en la sede de una escuela esotérica en, que otorgaba gran importancia a las fórmulas mágicas, los hechizos y otras ceremonias, así como a una elaborada iconografía budista. Esta escuela fue la que apoyó la iniciativa de identificar las deidades del *shintô* como las manifestaciones locales japonesas de las deidades budistas universales. En la actualidad, posee cerca de doce mil templos y cuenta con alrededor de catorce millones de seguidores, aunque, desafortunadamente, parece ser que muchos de sus numerosos seguidores parecen sentirse atraídos por los aspectos más supersticiosos de esta doctrina.

## **Escuelas del periodo Kamakura (1192-1336)**

Hacia finales del siglo XII el Estado japonés se vio sacudido por una gran revolución, pues a partir de ahora el emperador se encontró confinado en su palacio; y si bien conservó numerosas prerrogativas debido a mantener intacta su naturaleza divina, el poder efectivo del Gobierno pasó a manos de los *shôgun* y regentes que residieron en Kamakura. A pesar de las turbulencias de los primeros tiempos del *bakufu*, el budismo revelará finalmente los recursos morales y su capacidad como sistema renovador de la sociedad. Junto con la introducción desde China del movimiento *Zen*, que se instaló en Japón inicialmente dividido en dos escuelas (Rinzai y Sôtô), la época de Kamakura verá el surgimiento de otras importantes escuelas de budismo japonés tradicional que aún subsisten en nuestros días: Jôdo shû, Jôdo-shin shû y Nichiren shû.

---

Tendai se convirtió en la fuente de la mayor parte de las derivaciones budistas sectarias que habrían de surgir en Japón”. Reischauer, Edwin O. 1985, p. 59.



La época Kamakura supuso la apertura de un periodo de inquietud y agitación social que propició el establecimiento de un régimen feudal que alcanzaría su cima en los siglos XV-XVI, durante el periodo Ashikaga (1392-1568).<sup>93</sup>

Las escuelas budistas, formadas en estos primeros tiempos del *bakufu* de Kamakura, se cuentan entre las más importantes del Japón y todas ellas conservan la huella de la época tumultuosa que las vio nacer. Pero aunque todas estas escuelas surgidas en el periodo Kamakura se dirigen hacia un mismo fin –la felicidad en el *nirvâṇa*–, y en ocasiones utilizan los mismos medios, adoptaron posiciones muy divergentes, sobre todo en lo que se refiere al papel de la fe.

### **Escuela Jôdo (Jôdo-shû)**

A partir del año mil comenzaron a prosperar en Japón las creencias en la decadencia y degeneración de la sociedad, que inevitablemente provocarían su definitiva desaparición, y se insistió mucho en que la única posibilidad de salvación se abría a través de la fe en la salvación del Buda Amida (en sánscrito, Amithâba; en chino, O-mi-to-fo). La religión de este compasivo Salvador comenzó a prosperar a partir de entonces, fundándose en 1175 la escuela Jôdo, procedente de la escuela china del País Puro (Chin-t'u-tsung).

La naturaleza de la salvación se concibió en el movimiento de la Tierra Pura de modo diferente al del resto de las escuelas budistas, pues la única condición para esta futura realización sería la pronunciación del nombre de Buda Amida (*nenbutsu*) confiando en la concesión de la gloria en el Paraíso Occidental. Esta era la doctrina que predicaba Hônen (1133-1212), quien consideraba

---

<sup>93</sup> .- A este periodo le seguiría una época de restablecimiento de la paz y el orden durante el régimen Tokugawa o de Edo (1603-1868), etapa caracterizada por el aislamiento, cuyo declive marcaría el fin del sistema feudal en Japón y el inicio de su edad contemporánea tras la apertura al exterior protagonizada por el gobierno Meiji (1868-1912). Durante la época de su establecimiento, las escuelas budistas se caracterizaron por una gran flexibilidad; sin embargo, durante el periodo de Edo las órdenes se vieron severamente controladas por el Estado, lo que determinó una tendencia al exceso de refinamiento.

que en aquellos tiempos revueltos las gentes se habían vuelto demasiado débiles y mediocres para seguir con todo su rigor las enseñanzas ofrecidas por Buda. La escuela Jôdo, que proponía una salvación asequible a todos los seres humanos, no podía menos que alcanzar un gran éxito entre las clases populares.

### **Escuela Jôdo-Shin (Jôdo-Shin-shû)**

Las diferencias de opinión surgidas tempranamente propiciaron la aparición de una escuela independiente, conocida como Jôdo-shin-shû (Doctrina Verdadera), fundada por Shinran (1173-1263). Discípulo de Hônen, Shinran concedía una mayor importancia a la necesidad de la confianza en la espera de la salvación. Rechazó el celibato como signo de confianza en la propia voluntad, con la consiguiente falta de confianza en la gracia de Amida, y por la misma razón negó el valor de las buenas obras, pues bastaba con tener fe en el don gratuito concedido por Amida para alcanzar el renacimiento en la Tierra Pura.

Shinran predicó “la igualdad de todos en el budismo” y sus seguidores hicieron numerosas traducciones de los *sûtra* del chino al japonés con el fin de permitir el acercamiento de las enseñanzas budistas a las clases populares. Su escuela fue la más extensa de todas y las congregaciones laicas llegaron a pugnar en diversas ocasiones con la clase guerrera durante los siglos XV y XVI.

### **Escuela Ji (Ji-shû)**

La escuela Ji es otra rama del budismo de la Tierra Pura, la cual fue fundada por Ippen-shônin (1239-1289). Su templo principal es el Shôjôkô-ji, también llamado Yûgyô-ji. El nombre de la escuela, Ji, significa “tiempo” o “ahora” e indica la creencia de Ippen de que los habitantes del mundo se encontraban en una necesidad desesperada de las enseñanzas de la Tierra Pura.

En cuanto a los escritos budistas que se apreciaban en esta escuela se ponía énfasis en el *Amida-kyô* o *Pequeño sûtra Amida*, aunque también se reconoce en esta escuela tanto al *Avatamsaka-sûtra* de la escuela Kegon como al *Shadar-*

*ma-puṇḍarîka-sûtra* de la escuela Tendai como parte de sus escrituras, al tratarse en ellas de un tipo de *nenbutsu*.

Se supone que el jefe de esta escuela vaga alrededor del país predicando en la manera de Ippen, que consistía en un método de recitación en movimiento conocido como *nenbutsu* danzado (*odori-nenbutsu*). Actualmente existen unos quinientos templos afiliados a esta escuela. Tomando en conjunto todas las escuelas de la Tierra Pura, se cuentan entre las de mayor aceptación popular.

### **Escuela Nichiren (Nichiren-shû)**

Nichiren (1222-1282) fue el fundador en 1253 de una escuela que lleva su nombre, también conocida como Hokke-shû o “escuela de la Flor de la Ley”. La única escritura venerada por Nichiren era el *Saddharma-puṇḍarîka-sûtra* (*Sûtra del loto*), que prometía la salvación última a todos los seres vivos.

A diferencia del resto de las escuelas budistas, ésta no tiene sus antecedentes en China, sino que es un producto originario de Japón. De carácter fuertemente nacionalista, el evangelio de Nichiren fue el de la lucha de la comunidad pura del Japón contra todos sus antagonistas. Declaraba que el budismo había degenerado en India y en China y que su tipo de budismo era la única verdad, en contra también de las otras escuelas contemporáneas de Japón que, según él, estaban llevando a la nación al borde del catástrofe. Actualmente, los más de veinticinco millones de adeptos que esperan fervientemente su conversión en Budas según la promesa de Nichiren, muestran una cierta intolerancia que se refleja en el vigor de Sôka gakkai, uno de los más poderosos movimientos religiosos surgidos de la rama Nichiren-shô-shû tras la Segunda Guerra Mundial.

### **Escuelas Zen (Zen-shû)**

Mientras que las corrientes religiosas del periodo Kamakura fueron populares entre todas las clases sociales y sirvieron fundamentalmente para el desarrollo de la expresión del budismo en las clases más bajas, apareció también en

esta época un nuevo movimiento budista, distinto, que fue importantísimo desde muy diversos puntos de vista. Este movimiento, el Zen, provenía de las escuelas contemplativas (Ch'an) que comenzaron a gestarse en China hacia el siglo VII.

La práctica budista de la meditación, que se remontaba a los primeros tiempos del budismo en la India y que apareció en China a partir del siglo VI d. C., ya había sido introducida en Japón en una fecha indeterminada hacia el siglo VIII d. C., pero hasta la llegada del monje Myōan Eisai (1141-1215), quien se trasladó dos veces a China y a su regreso en 1191 trajo consigo las enseñanzas de la escuela Lin-chi (en japonés, Rinzai), el budismo de Meditación no adquirió su expresión en forma de escuela diferenciada claramente opuesta al dominio Tendai.<sup>94</sup> Eisai fue expulsado de Kyoto a causa de sus ideas innovadoras y por ello viajó a Kamakura buscando protección del nuevo Gobierno militar. De regreso a Kyoto, y ya contando con el apoyo del *shōgun*, Eisai fundó el Ken'nin-ji, comenzando un poderoso movimiento de reforma en Kyoto y Kamakura que determinó la construcción de los “cinco templos oficiales” (*gozan*) y la difusión de la escuela Rinzai por gran parte del territorio japonés.

---

<sup>94</sup> .- El budismo meditativo había sido conocido en Japón desde el siglo VIII, pero no sería hasta fines del siglo XII cuando los renovados contactos con China animaron a dos monjes de la escuela Tendai, Eisai y Dōgen, a viajar a China y crear a su regreso a Japón escuelas Zen independientes.

Recientes investigaciones históricas sobre la escuela Ch'an del Norte han revelado su relación con el Zen japonés. Durante el primer periodo, el centro budista más importante estaba situado en el Monte Eihei, cerca de Kyoto, donde en la escuela Tendai importada desde China se había hilado una elaborada red de enseñanzas y prácticas. Saichō (767-822), el fundador de la escuela japonesa Tendai, había traído el Zen desde China en dos líneas, las así llamadas escuela del Norte y escuela Cabeza de Buey. Cf. Dumoulin, Heinrich 1994, pp. 115-117.

Anteriormente, Tao-hsuan (702-60), un discípulo chino de la escuela del Norte, había enseñado meditación *zen* en el Monte Hiei junto con la rigurosa disciplina monástica Vinaya típica de esta escuela. No obstante, por un largo tiempo el Zen jugó un papel modesto en el centro, el cual era muy rico en prácticas meditacionales. Esta situación comenzó a cambiar hacia el final del periodo Heian (794-1192). Sobre este particular, la moderna investigación histórica está complementando significativamente el panorama recibido. Cf. Faure, Bernard 1987, pp. 25-55 y Dumoulin, Heinrich 1990, pp. 7-14. Para una visión panorámica de los desarrollos históricos del budismo de Meditación en Japón, ver adelante, pp. 393-434.

Otra de las figuras destacadas en la transmisión del Zen a Japón fue Dôgen Kigen (1200-1253), discípulo de Myôzen. En 1223 fue a la China de los Sung y regresó en 1227, introduciendo por primera vez en Japón las enseñanzas de la escuela china Ts'ao-tung y fundando la escuela japonesa Sôtô. Dôgen estableció el monasterio de Eihei-ji pero, al contrario que Eisai, evitó relacionarse con la clases gobernante y militar. Desaprobó también todo intento de sectarismo dentro del budismo, considerando a la corriente Zen simplemente como la esencia del budismo –transmitida a través de un viaje muy largo gracias al “gran camino de Buda y de los Patriarcas”–.

Debido a estas razones, en un principio este tipo de budismo tuvo muchos más seguidores entre los campesinos y entre las clases más sencillas. Pero a pesar de que Dôgen predicó el antisectarismo, criticando algunos de los rasgos desviacionistas del budismo Ch'an de la época Sung que él había conocido, la escuela Sôtô se convirtió con el tiempo en una de las formas de budismo más independientes y reservadas.<sup>95</sup> Mucho más tarde, en el reinado del emperador Go Kômmyô (1644-1645), en la época en que gobernaba el *shôgun* Tokugawa Iemitsu, un monje chino llamado Yin-yüan Lung-ch'i (1592-1673; jp., Ingen Ryû-ki) llegó a Japón portando consigo las enseñanzas de la escuela Ôryô, una rama de Rinzai, y estableció en el archipiélago japonés la escuela Ôbaku. De este modo, aunque existe un mayor número de escuelas en la actualidad, la Rinzai, Sôtô y Ôbaku son llamadas las tres escuelas del budismo de Meditación en Japón.<sup>96</sup>

---

<sup>95</sup> .- Cf. Yoshioka, Tôichi 1992, p. 109.

<sup>96</sup> .- Existió aún otra escuela Zen en Japón en tiempos del periodo Edo, la escuela Fuke (Fuke-shû), que estaba compuesta por flautistas viajeros que eran conocidos como “monjes de la vacuidad” (*komusô*). Se dice que su patriarca fundador fue P'u-hua, un monje de la dinastía T'ang. Sus seguidores no reconocían la autoridad de las escrituras y llevaban túnicas blancas, sombreros trenzados y espadas cortas. Su principal enseñanza consistía en la necesidad de regular la respiración a través de un tipo de flauta japonesa (*sakuhachi*), con lo cual se era capaz de entrar en el reino del Zen. Según Yoshioka Tôichi, esta escuela fue suprimida en 1871 por decreto imperial a causa de los excesos de sus practicantes. Cf. Yoshioka, Tôichi 1992, pp. 106-107. Una tabla de las escuelas Zen en el Japón actual, puede verse más adelante, p. 519 (fig. 14).

El movimiento Zen recogió las teorías fundamentales del budismo Ch'an, que se encontraba fuertemente impregnado de contenido taoísta y confucianista. Eisai y Dôgen, al regresar de China con las doctrinas de las renombradas escuelas Ch'an, no se limitaron a transmitir las enseñanzas que habían recibido en el sur China, sino que lograron transformar con su genio esas aportaciones adaptándolas a su propia mentalidad, en sintonía con la áspera realidad predominante en aquellos tiempos. No obstante las diferencias entre los distintos tipos de Zen, la meta final seguía siendo la misma: se trataba de un conocimiento intuitivo que se desvelaría tras una "iluminación súbita" (*satori*), que permitiría reconocer en el propio corazón la realidad de lo absoluto: el "propio corazón de Buda".

Mientras en China parece ser que el budismo Ch'an degeneró en una especie de quietismo, puede comprobarse cómo en Japón el Zen continúa expresándose por medio de una educación intransigente de la voluntad, de un combate contra las pasiones, los artificios intelectuales y las futilidades mundanas que inhiben el desarrollo de la personalidad, un combate en que los practicantes recurren a menudo a prácticas físicas y psicológicas inspiradas en el *yoga*.<sup>97</sup>

Sin embargo, a pesar de la gran variedad de métodos que han sido empleados, puede decirse que el Zen se caracteriza por la primacía que otorga a la vida real, a la energía y a la voluntad. Por ello pudo llegar a convertirse en modelo de estoicismo de muchos guerreros *samurai*, así como de una gran parte de la minoría selecta japonesa, aunque con el transcurso del tiempo sus influencias llegarían a dejarse notar en numerosas esferas de la vida de esta nación.

---

<sup>97</sup> .- Aunque la práctica del *zazen* o "meditación sentada" de tipo yóguico es común a todas las escuelas de budismo Zen, en el caso del Rinzai Zen se pone énfasis en que la "iluminación súbita" puede lograrse a través del uso de los *kôan*, enigmas o proposiciones de imposible resolución concebidos para conseguir agotar la mente lógica de los practicantes y enfocarla de este modo hacia un conocimiento intuitivo. Por su parte, el Sôtô Zen hace hincapié en el *zazen*, pues en esta escuela se piensa que sólo tras largos periodos de meditación se puede propiciar un estado que facilite el acceso a la "súbita iluminación". Sobre los diferentes ejercicios practicados en los monasterios Zen, y las características más destacadas de las escuelas japonesas de este tipo de budismo, ver adelante, pp. 485-518.

## V- EL CAMINO HACIA LA LUZ

*Cuando camines, duermas o sueñes, concóctete a ti mismo como luz.*<sup>1</sup>

Tras haber sido introducidos en los capítulos precedentes ciertos conceptos fundamentales y expuestos aquellos antecedentes filosóficos y religiosos que resultan necesarios para poder situar el movimiento de Meditación en su contexto original, en el presente capítulo se plantea un breve recorrido a través de la historia de esta corriente del budismo *Mahâyâna*.

Al no ser posible exponer aquí un detallado panorama de la evolución histórica de esta corriente a su paso por los territorios de China, Vietnam, Corea y Japón, se procederá a la revisión de algunos momentos culminantes en su historia y se determinarán las líneas de desarrollo que resultan fundamentales para la comprensión de las doctrinas del Ch'an chino y del Zen japonés. Para ello el énfasis será puesto en las figuras de ciertos maestros cuyos estilos de práctica y enseñanza marcan hitos decisivos en ese "camino en pos de la luz" que presupone la práctica *zen*, de modo que sea facilitada la apreciación de las diferentes maneras en que estas prácticas han sido conducidas a lo largo de la historia de esta corriente del budismo.

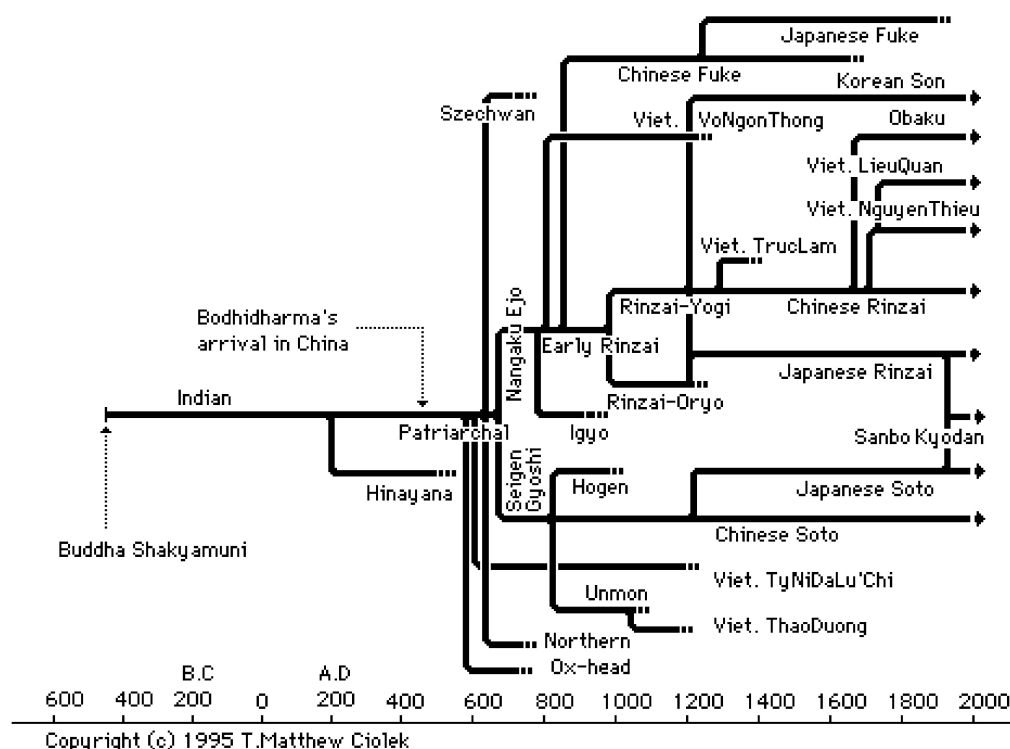
En el capítulo primero fue presentado el budismo de Meditación como un conjunto unitario de expresiones surgidas en el ámbito de Asia Oriental, las cuales fueron siendo integradas a lo largo de los siglos hasta llegar a dar forma a un definido contexto cultural. No obstante, la situación histórica resulta ser muy compleja, pues esta tradición no consiste en un sistema monolítico, sino que se fue forjando a través del esfuerzo de numerosas personas cuyas opiniones sobre la manera de ser llevada a cabo la práctica diferían frecuentemente. Es debido a

---

<sup>1</sup> .- Aforismo recogido en Odier, Daniel y Marc de Smedt 1975, p. 133. Cf. *Zen Flesh, Zen Bones*. Paul Reys, trad. 1994, p. 202.

esto por lo que, en realidad, no ha quedado definitivamente establecida una forma única del sistema *zen* de meditación.

Aunque la influencia de las escuelas del Ch'an chino fue enorme en la formación de las diferentes tradiciones nacionales en Vietnam, Corea y Japón, hay que considerar que todas estas tradiciones han sido realmente ramas independientes de lo que ha sido llamado "Zen" por algunos estudiosos. La clarificación de estas diferentes ramas, que ocupa a los especialistas particularmente desde las últimas décadas, muestra cómo todas las tradiciones del budismo de Meditación que se desarrollaron en el budismo *Mahâyâna*, representadas en el Ch'an chino, el Thiên vietnamita, el Sŏn coreano y el Zen japonés, lo hicieron en muchas líneas y de manera independiente.



## 9. Desarrollo de las escuelas del budismo de Meditación.



De este modo, debido a la gran variedad de diferencias sectarias y al hecho añadido de que existen tradiciones *zen* en los cuatro países asiáticos citados, extendiéndose en distintas coordenadas espacio-temporales y cada una con su historia, doctrina y modos de práctica propios, no se puede decir que el “budismo Zen” sea coextensivo con una escuela en particular, como ha sido proclamado en algunas obras en lenguas occidentales.<sup>2</sup>

En este capítulo se concederá especial importancia a la revisión del desarrollo del pensamiento budista Ch’an chino, el cual, al ser el origen del movimiento de Meditación, estableció las bases para los desarrollos posteriores en las otras naciones. Ha de notarse que no se plantea aquí un recorrido meramente histórico, sino que a través de la indagación en los estilos de algunos destacados maestros de las escuelas de este movimiento, se mostrarán también las diferentes maneras en que ellos intentaron conducirse a sí mismos y a sus discípulos en el arduo “camino hacia la luz”.

## **BUDISMO DE MEDITACIÓN EN CHINA**

Si bien el budismo de Meditación es un movimiento muy antiguo que hunde sus raíces en la India del siglo VI a. C. y ya se hace presente en la China del siglo VI d. C., su verdadera aparición en forma de escuelas independientes y organizadas, así como la plasmación de su pensamiento en el ámbito de las diversas manifestaciones artísticas, no se definirá hasta la China de la dinastía T’ang. Algunos historiadores han mostrado que el origen de este movimiento en

---

<sup>2</sup>.- Como señala Buswell: “Nos encontramos, por tanto, con un intrincado panorama de varias tradiciones nacionales independientes, pero tradiciones que tienen considerable sinergia entre ellas. Ignorar las diferencias nacionales sería simplificar excesivamente el complicado panorama sectario que es el Zen de Asia Oriental; pero sobre enfatizarlas sería ignorar las múltiples capas de simbiosis entre las varias ramas nacionales. Estas continuidades y transformaciones entre las diferentes ramas deben ser ambas tenidas en mente para poder entender el carácter de la ‘tradición Zen’”. Buswell, Robert E. Jr. 1992a, p. 21.

China es bastante más complejo de lo que se expone en el relato tradicional del linaje de Bodhidharma, cuya biografía aparece envuelta en una nube de misterio,<sup>3</sup> y que la más antigua historia desarrollada en China es de hecho una historia de las enseñanzas y tradiciones de varias comunidades budistas devotas a la meditación durante los siglos VII y VIII.<sup>4</sup>

#### **BUDISMO CHINO EN EL PERIODO T'ANG**

Hacia el año 618, cuando la dinastía T'ang había accedido al control del imperio de China, el budismo ya se encontraba firmemente entretejido en este territorio unificado. Desde sus modestos orígenes como una religión introducida por comerciantes y misioneros procedentes de India y Asia Central en los siglos I y II d. C., el budismo se había expandido a todos los niveles de la sociedad, a pesar de los ataques de sus oponentes taoístas y confucianistas.

El gran cuerpo de la doctrina budista fue traducido al chino al cabo de los siglos y, gradualmente, el budismo se adaptó a la idiosincrasia china, existiendo numerosas comunidades agrupadas bajo complejos monásticos repletos de imponentes obras de arte en los que celebraban elaborados rituales. Estos templos, especializados en ramas específicas del budismo, se convirtieron en grandes centros de cultura de los que surgieron numerosos interpretes que intentaban adaptar, sistematizar y explicar las enseñanzas al modo de pensar chino.

Hubo numerosos emperadores de entre los T'ang que apoyaron el budismo y lo usaron para expandir sus propias causas. Eventualmente, algún emperador pudo favorecer la causa del taoísmo o del confucianismo, pero a pesar de las diferentes persecuciones a que se vio sometido el budismo durante este periodo,

---

<sup>3</sup> .- Sobre la figura de Bodhidharma, ver arriba, pp. 214-218, y más adelante, pp. 334-338. Para la interpretación de Suzuki Daisetz, ver arriba, pp. 218-219. En contraposición a la teoría de Suzuki, el profesor Bernard Faure ha puesto sobre el tapete la teoría literaria, presentando a Bodhidharma como un paradigma literario. Cf. Faure, Bernard 1986b, pp. 187-198.

<sup>4</sup> .- Cf. Bielefeldt, Carl, 1988, p. 1.

parecía resurgir siempre con fuerza renovada, llegándose a adaptar a la sociedad china con el transcurrir del tiempo hasta tal punto que comenzaron a aparecer inevitablemente nuevas formas propiamente chinas.<sup>5</sup>

Puede decirse que hacia el siglo VIII China era prácticamente una nación budista en la que numerosos emperadores se preciaban de apoyar esta religión. Pero aunque fueran declarados defensores del budismo, tanto los emperadores como su corte no trataron de favorecer especialmente a ninguna de las escuelas que florecieron, cada una de ellas con sus ceremonias y centradas en diferentes textos de la doctrina, de modo que los distintos cultos adquirieron gran popularidad. No obstante, a medida que la dinastía T'ang declinaba, las regulaciones fueron ignorándose y se reanudaron los ataques antibudistas. Cuando finalmente tuvo lugar la persecución de la era Hui-ch'ang (842-845), el budismo perdió la destacada posición que había adquirido hasta ese momento y ya no pudo volver a recuperar su preponderancia en China. Hacia mediados del siglo VIII se intensificaron las disputas internas entre los diferentes grupos budistas, comenzando a aparecer obras que atacaban las doctrinas rivales.<sup>6</sup> Entre toda esta competencia, sólo las escuelas del budismo de Meditación (Ch'an) y, en menor medida, las de la Tierra Pura (Chin-t'u), llegaron a mantener una posición dominante. De este modo, como observa Yampolsky: "En parte a causa de las circunstancias históricas y en parte debido a la naturaleza de sus enseñanzas, el Ch'an emergió como la principal escuela del budismo a finales de la dinastía T'ang".<sup>7</sup>

---

<sup>5</sup>.- Con respecto a las no muy fluidas relaciones entre taoístas y confucianistas con los seguidores de la doctrina de Buda en este periodo, Yampolsky señala: "Alguna oposición existía realmente: los confucianistas continuaban lamentándose y presentando memoriales contra esta religión que era tan contraria a la política tradicional y a los conceptos morales que ellos defendían. Los taoístas, rebajados de su importancia, se resentían de la pérdida de poder y respeto por sus creencias". Yampolsky, Philip B. 1967, p. 1.

<sup>6</sup>.- Según explica Yampolsky: "[...] Las mismas escuelas budistas, sin embargo, no eran tan supramundanas para desdeñar abogar por las ventajas de sus propias enseñanzas. Hacia mediados del siglo VIII encontramos que las luchas sanguinarias entre los varios grupos budistas se habían intensificado considerablemente". *Ibid.*, p. 2.

<sup>7</sup>.- *Ibid.*, p. 2.

## ORÍGENES DEL CH'AN EN CHINA (SS-VI-X)

Aunque se han desarrollado varias hipótesis con respecto a los antiguos orígenes de este movimiento en China, lo que queda claro a través de los relatos de los propios maestros de las distintas comunidades devotas a la meditación es que ellos no se veían aún a sí mismos como miembros de un movimiento Ch'an o de Meditación y no siempre se mostraban de acuerdo en sus interpretaciones del budismo. A pesar de todo, se encontraban unidos por un interés común por la experiencia personal e inmediata de la iluminación o liberación y, por consiguiente, por un énfasis común en la cultivación de las técnicas espirituales conducentes a dicha experiencia.<sup>8</sup>

Hacia finales del siglo VII uno de estos maestros, Hung-jen, de la Montaña del Ciruelo Amarillo (Huang-mei-shan) o Montaña Oriental (P'ing-jung), había adquirido considerable prominencia. Numerosos discípulos se reunieron en torno a él y, tras su periodo de preparación, se repartieron por diferentes áreas del país estableciendo sus propias escuelas. Y es con estos hombres con los que comienza la historia del Ch'an como un movimiento budista diferente, con su propia historia, literatura y dogma. A pesar de la posterior definición de este movimiento budista en forma de escuelas y la consiguiente formalización de sus enseñanzas, la importancia concedida a la meditación y la experiencia personal siempre prevalecerán como características distintivas de esta rama del budismo.

La meditación había sido siempre una parte esencial del budismo indio, al igual que lo fue en China, y muchas obras indias sobre técnicas de meditación fueron traducidas al chino. A medida que el budismo ganaba adherentes, las técnicas de meditación fueron adoptadas para su uso por muchas escuelas de budismo, siendo diferente el énfasis según la escuela. Aunque las fuentes son escasas y es poco lo que se conoce de estas enseñanzas,<sup>9</sup> probablemente el movi-

---

<sup>8</sup> .- Cf. Bielefeldt, Carl 1988, p. 1.

<sup>9</sup> .- Según indica Yampolsky: "Debido a las condiciones fragmentarias de los restos literarios del periodo, a serias dudas acerca de la autenticidad de mucho de lo que ha quedado y a la ausencia de evidencias históricas confirmatorias, es virtualmente im-

miento budista de Meditación se iniciara con ciertos ascetas errantes enfocados en la meditación, alguno de los cuales pudo comenzar a tener seguidores y llegar a formar una comunidad de practicantes. El mencionado Hung-jen (601-675), conocido como el quinto patriarca en la línea que desciende desde Bodhidharma, fue una de estas grandes figuras de los orígenes del budismo Ch'an.

A finales del siglo VIII, una vez que el Ch'an comenzó a ser organizado como una rama específica del budismo, se consideró la necesidad de una historia y una tradición que aportara el aura de legitimidad y respetabilidad que poseían las escuelas antiguamente establecidas.<sup>10</sup> Al elaborar esta historia, la exactitud no fue una consideración, siendo el objetivo trazar una tradición proyectada hacia los patriarcas indios. Las historias fueron compiladas retrocediendo en los orígenes del Ch'an hasta Buda Śākyamuni, al tiempo que eran escritas las biografías de los patriarcas en China, delineadas sus enseñanzas y coleccionadas sus historias y leyendas. Fueron realizados numerosos tratados que se atribuían a los maestros Ch'an, de modo que se confería a estas obras con la autoridad y dignidad que proporcionaba el nombre del patriarca.<sup>11</sup>

---

posible determinar el proceso real mediante el cual evolucionó el Ch'an". Yampolsky, Philip B. 1967, p. 4. Para una consideración sobre los primeros desarrollos del budismo de Meditación en China, pueden consultarse los estudios de Hu, Shih 1932, pp. 475-505 y 1953, pp. 3-24; Yanagida, Seizan 1967a pp. 14-33 y 1968 pp. 12-27; Yampolsky Philip B. 1967, pp. 1-88; McRae, John R. 1986 y 1989, pp. 125-139; Dumoulin, Heinrich 1994, pp. 63-154.

<sup>10</sup> .- La escuela T'ien-t'ai tenía ya por esta época una línea establecida que retrocedía hasta Buda Śākyamuni y sostenía que la fe había sido propagada de patriarca a patriarca hasta llegar a Śīnba bhikṣu, el vigésimo cuarto patriarca, quien fue asesinado en una de las persecuciones contra el budismo, tras lo cual se cortó la transmisión. Los esfuerzos del Ch'an se centraban en mostrar que esa transmisión no se había interrumpido, sino que Śīnba bhikṣu había transmitido sus enseñanzas a un discípulo antes de morir. De tal modo, el establecimiento de una tradición patriarcal, tanto dentro del Ch'an como del budismo, fue uno de los principales asuntos de la mayoría de las historias Ch'an del siglo VIII. Cf. Yampolsky, Philip B. 1967, p. 6.

<sup>11</sup> .- Según afirma Yampolsky: "Al mismo tiempo que el Ch'an se proveía a sí mismo con un pasado que se acomodaba en el conjunto del budismo, varios maestros Ch'an, cada uno con sus propios discípulos y métodos de enseñanza, se esforzaban por establecerse a sí mismos. A lo largo del siglo VIII tuvo lugar un movimiento en dos

La historia del Ch'an aparece llena de relatos memorables, como pueden ser la referidas entrevistas de Bodhidharma con el emperador Wu o con su discípulo Hui-k'o, u otros numerosos episodios de diferentes maestros. Todas estas historias son usadas para ejemplificar aspectos distintivos del budismo de Meditación, habiendo pasado muchas de ellas a adquirir la forma de *kôan* o enigmas sobre los que meditar, pues en muchas ocasiones el punto clave del suceso es dejado sin determinar. De tal manera, es requerido un gran esfuerzo por parte de los practicantes para captar en el mensaje implícito y acceder a la revelación espiritual.<sup>12</sup> Estos relatos, plasmados también en numerosas ocasiones en obras de arte, presentan importantes usos didácticos en el contexto del budismo de Meditación, al consistir en vehículos de instrucción moral y espiritual que son proyectados por los maestros para ayudar a los practicantes, intentando sacudir su conciencia ordinaria. Pero además de poder atenderse a tales historias con la intención de un practicante, también pueden ser usadas para profundizar en la comprensión de los orígenes y la evolución de la tradición.

Existe, pues, la aproximación de los monjes y los practicantes del Zen, quienes perseveran en los rigores de la meditación, pero asimismo existe la vía de la interpretación, que es desarrollada por parte de los especialistas. Ante estas dos diferentes posiciones, resulta muy conveniente realizar una clara distinción

---

direcciones: el intento de establecer el Ch'an como una rama integrada en las enseñanzas del budismo en general, y el intento de ganar aceptación para una escuela particular de Ch'an dentro de la sociedad china en la cual existía. Obviamente, el primer paso a seguir por cada grupo dentro del Ch'an era escribir una historia para sí misma. Para este fin, no solamente perpetuaron algunas de las antiguas leyendas, sino que también idearon algunas nuevas, las cuales fueron repetidas continuamente hasta que fueron aceptadas como hechos. Ciertamente, a los ojos de los posteriores espectadores, las dos resultan virtualmente indistinguibles". *Ibid.*, p. 4.

<sup>12</sup> .- Como señala John McRae: "Esta tendencia a explicar el Ch'an por medio de anécdotas que involucran a aspirantes y maestros, ha formado desde antiguo continuamente parte de la tradición misma del Zen. La famosa máxima según la que el Ch'an "no depende de palabras" se refiere no a palabras *per se* sino a palabras muertas—palabras que carecen de la inmediatez de una historia humana—. Ciertamente, el Ch'an vive a través de su única colección de historias". McRae, John R. 1989, p. 125.

entre la historia tradicional presentada por el movimiento Zen y el trabajo de los historiadores modernos.

Los historiadores, centrados en interpretar lo que ocurrió realmente, tratan de clarificar las diferentes figuras históricas y de mostrar qué partes de las historias pueden ser aceptadas, despojándolas de adiciones legendarias. Han escudriñado en casi todas las fuentes, tanto budistas como no-budistas y, mediante el examen de las leyendas, considerándolas en relación con los datos que son verificables, intentan desvelar todas las incógnitas para mostrar una historia coherente del desarrollo del movimiento de Meditación. No obstante, en muchas ocasiones no existe manera alguna de demostrar que ciertos hechos improbables que se narran en estos relatos nunca hayan tenido lugar, porque tampoco se encuentran evidencias que permitan rebatirlos.

A la hora de elaborar una interpretación se ha de hacer uso de todos los recursos disponibles con el fin de completar la historia de la transmisión del Ch'an desde Bodhidharma en adelante. Hasta ahora, el propósito subyacente de los esfuerzos de numerosos investigadores parece haber consistido en crear una secuencia de retratos de patriarcas, cada uno de ellos con su biografía y su conjunto de enseñanzas. No obstante, resulta muy fácil desembocar en la ficción al analizar las figuras de los maestros de los primeros tiempos, pues, desde el punto de vista histórico, no hay virtualmente nada que sea conocido de la historia del Ch'an del siglo VII que no aparezca modificado a través de la perspectiva del siglo VIII o de periodos posteriores.<sup>13</sup>

Por consiguiente, más que intentar delinear una cadena de patriarcas, cada una con su biografía y su conjunto de enseñanzas –que puede además resultar ser

---

<sup>13</sup> .- Según declara Broughton: “Algunos argüirán que es totalmente imposible para los especialistas modernos del Zen evadir la historia tradicional y ‘permanecer en inmediata relación temporal con las fuentes’ al narrar la biografía de Bodhidharma o de cualquiera de las otras figuras tempranas del Zen. Su caso es bastante convincente”. Broughton, Jeffrey L., 1999, p 2. Cf. John C. Maraldo. “Is There historical Consciousness within Ch'an?”. *Japanese Journal of Religious Studies* 12, 2-3, 1985, p. 145.

ficticia en algunos de sus eslabones fundamentales—, los historiadores deberían tratar de mostrar en qué consistía la práctica Ch'an y cómo se produjo el proceso de formación de esta rama del budismo, proyectando para ello una interpretación global de la evolución de las diferentes líneas que entraron en escena en China a partir del siglo VI. Y realizar esto no sólo atendiendo a las ideas contenidas en los textos que se han conservado, sino haciendo uso de otras fuentes disponibles derivadas de la epigrafía, publicaciones locales o monásticas, enciclopedias tradicionales de budismo, relatos de peregrinos, diarios de monjes, plantas de monasterios, obras de arte, etc., lo cual apenas ha sido aún experimentado.<sup>14</sup>

### **Crónicas chinas de la transmisión de la luz**

Entre las fuentes literarias conservadas que arrojan luz sobre los orígenes del budismo de Meditación en China, una de las más antiguas es la de Tao-hsüan (-667) *Biografías de monjes eminentes* (jp., *Zoku kôshôden*; ch., *Hsü kao-sêng chuan*). Esta obra, compuesta en 645 y revisada en 666, presenta treinta volúmenes de biografías de personajes sagrados desde principios del siglo VI hasta el

---

<sup>14</sup>.- Muchas de las descripciones sobre el Ch'an derivan de retratos que aparecen en textos de la tradición, entre los que destacan las llamadas *Cinco crónicas de la luz* (jp., *Gotôroku*; ch., *Wu-teng-lu*), que fueron compiladas durante el periodo Sung (979-1279).

Se trata de inmensas colecciones de hagiografías e instrucciones básicas de cientos de maestros de las diferentes líneas del budismo Ch'an, entre las que destaca la *Crónica Ching-tê de la transmisión de la luz* (jp., *Keitoku dentôroku*; ch., *Ching-tê ch'uan-teng lu*) de Tao-yüan (1004). Esta obra, que consta de treinta volúmenes, contiene los dichos recopilados de más de seiscientos maestros y cita a más de otros mil. Puede consultarse en inglés una selección representativa de esta antología que aparece traducida en Chang, Chung-Yuan 1969.

Resulta interesante atender aquí a la observación realizada por Buswell sobre la interpretación que ha de hacerse de estas recopilaciones: "Tales textos nunca intentaron servir como guías de práctica; en lugar de eso eran mitología y hagiografía que ofrecían al estudiante un paradigma idealizado de la experiencia espiritual Zen. Muchos especialistas han tomado equivocadamente esas antologías de la luz y les conceden valor como documentos históricos presumiendo que proveen un relato preciso de cómo los monjes Zen de la era premoderna ejercían sus vocaciones religiosas". Buswell, Robert E. Jr. 1992a, pp. 4-5.



año 645 –entre las que se incluye la de Bodhidharma– y constituye una fuente fiable de información histórica.<sup>15</sup>

No obstante, a pesar de considerarse la importancia y antigüedad de la magna obra de carácter histórico compuesta por Tao-hsüan, en lo que se refiere a la formación del budismo Ch'an ninguna historia puede ser elaborada sin atender a los manuscritos descubiertos en los primeros años del siglo XX en una cámara escondida en el complejo de cuevas de Tun-huang, en el noroeste de China, pues estos son los primeros documentos que aportan evidencias para permitir debatir la consolidada leyenda del Ch'an según aparece manifestada en las obras del periodo Sung.

Entre ellos, el documento más antiguo es la *Memoria del método de la transmisión* (jp., *Den hôbôki*; ch., *Ch'uan fa-pao chi*),<sup>16</sup> el cual muestra la historia del budismo Ch'an según fue concebida en una escuela particular. Se trata de un texto que presenta concentradas las enseñanzas del *Lañkâvatâra sûtra*, y contiene un breve prefacio que va seguido de una serie de biografías de los patriarcas en China. En el prefacio se menciona una lista de los patriarcas indios y se constata la existencia de una gran variedad de leyendas, aunque se resalta que aquí se presta rigurosa atención a la realidad excluyéndose las leyendas en boga en esta época.

---

<sup>15</sup> .- Cf. Dumoulin, Heinrich 1994, pp. 87-88. Una de las escasas fuentes de información sobre los primeros desarrollos del Zen en China son las secciones relacionadas con los practicantes de la meditación en la obra de Tao-hsüan. T. 2060, vol. 50, pp. 550-606. Un apéndice de diez volúmenes fue compilado entre 645 y 667 e integrado en sus *Biografías de monjes eminentes*, siendo también incorporado en una obra posterior titulada *Biografías de monjes eminentes compiladas durante el periodo Sung* (jp., *Sô kôsôden*; ch., *Sung kao-sêng chuan*). T. 2061, vol. 50.

<sup>16</sup> .- En la *Memoria del método de la transmisión*, que puede ser datada en la primera década del siglo VIII, se menciona a Tu Fei (Fang-ming) como su compilador. Una copia completa de esta obra fue descubierta en París por Kanda Kiichirô y se encuentra reproducida en facsímil en Kanda Kiichirô, "Denbô hôki to kanchitsu ni tsuite," *Sekisui sensei kakôju ki'nen ronsan*, pp. 145-152. Un fragmento de la misma obra, que consiste principalmente en el prefacio, se encuentra en T. 2838, vol. 85., p. 1291. Para una discusión de la obra, ver Yanagida Seizan, "Denbô hôki to sono sakusha". *Zengaku kenkyû* 53, 1963, pp. 45-71.

Tras el prefacio, la *Memoria del método de la transmisión* se centra en la tradición china. Presenta biografías sencillas de siete patriarcas en las que, aunque se constata una transmisión de las enseñanzas, no se asigna una numeración a estos personajes. Los siete patriarcas listados en esta obra son: Bodhidharma, Hui-k'o, Sêng-ts'an, Tao-hsin, Hung-jen, Fa-ju y Shên-hsiu. Los cinco primeros son los patriarcas tradicionales del Ch'an, cuya legitimidad nunca ha sido cuestionada por las escuelas este movimiento budista.

Al ser este texto el más antiguo de entre los conservados en Tun-Huang, no existe manera de determinar si esta obra representa un nuevo punto de partida mediante el que se trata de asociar el movimiento Ch'an con los patriarcas indios o si, por el contrario, se trata simplemente de una narración que recoge ciertos elementos legendarios existentes en aquellos momentos.<sup>17</sup> Lo que puede concluirse es que representa la leyenda de la evolución del Ch'an según era concebida en la escuela que llegó a ser conocida como Lañkâvatâra o del Norte, y que es reveladora del grado al que había evolucionado esta leyenda hacia la primera década del siglo VIII.<sup>18</sup>

Cronológicamente, el segundo texto conservado en Tun-huang que trata de la historia del Ch'an es la *Crónica de la destacada contribución de los maestros Lañkâvatâra* (jp., *Ryôga shijiki*; ch., *Leng-chia shih-tzu chi*) de Ching-chüeh (683-750).<sup>19</sup> El texto contiene información relativa a los discípulos del quinto patriarca, Hung-jen —entre los cuales tres de ellos son de capital importancia al serles atribuida la fundación de escuelas principales de Ch'an: Sên-hsiu, Chih-hsien y Hui-nêng—, y añade nuevo material para el avance de la leyenda del Ch'an. Aunque en ella se detalla el linaje de Hung-jen (601-675), la única nota

---

<sup>17</sup> .- La autoridad se infiere del *Ta-mo-to-lo ch'an ching*, un *sûtra* de origen incierto en cuyo texto se listan varios patriarcas indios sucesores de Buda.

<sup>18</sup> .- Cf. Yampolsky, Philip B. 1967, pp. 6-7.

<sup>19</sup> .- T. 2837, vol. 85, pp. 1283-90. Aunque la fecha de su composición es incierta, esta obra ha sido datada recientemente alrededor de 723. Cf. Dumoulin, Heinrich, 1994, p. 110.

biográfica que aparece es la de Sên-hsiu (605?-706), el gran líder de la escuela del Norte. Se trata de la primera obra que, sin hacer mención de los antecesores indios, ofrece una relación numérica de patriarcas, listando ocho: 1- Gunabhadra, 2- Bodhidharma, 3- Hui-k'o, 4- Sêng-ts'an, 5- Tao-hsin, 6- Hung-jen, 7- Sên-hsiu y 8- P'u-chi.

En cuanto a Gunabhadra, un monje procedente de India, fue el traductor de la versión en cuatro capítulos del *Lañkâvatâra sûtra*, que era la escritura en la que esta escuela fundaba sus enseñanzas. De tal manera, la selección de Gunabhadra en el primer lugar de esta lista podría deberse a este hecho, intentándose elaborar una nueva leyenda o acaso perpetuar una anterior de origen desconocido. Una obra posterior hallada en Tun-huang y datada alrededor de 780, la *Memoria del método de la transmisión a las sucesivas generaciones* (jp., *Rekidai hôbôki*; ch., *Li-tai fa-pao chi*),<sup>20</sup> censura a este segundo texto por su afirmación de que Gunabhadra era el maestro de Bodhidharma.<sup>21</sup> El hecho de que no perdurara la leyenda de Gunabhadra es un ejemplo de cómo el Ch'an ha tendido a desprenderse de cualquier afirmación que fuera insostenible y pudiera dar lugar a ataques provenientes de otras escuelas budistas, lo que puede ser comprobado también en la eliminación durante el periodo Sung de ciertas incorrecciones en la línea de patriarcas que se había desarrollado en el transcurso del siglo VIII.

La *Memoria del método de la transmisión*, compilada por Tu Fei, se inspira en gran parte en las *Biografías de monjes eminentes*, abreviando los relatos significativamente. No obstante, también se añaden nuevos elementos, como la la historia de la auto mutilación de Hui-k'o o la narración de los intentos de envenenar a Bodhidharma, entre otros. El punto de diferencia fundamental es la transmisión de la enseñanza del Ch'an en una sucesión patriarcal, que no había

---

<sup>20</sup> .- T. 2075, vol. 51, p. 181a.

<sup>21</sup> .- Como explica Yampolsky: "Gunabhadra tradujo un gran número de obras, pero no hay nada que indique que dio particular énfasis al *Lañkâvatâra sûtra*. Además, no hay evidencia que muestre que alguna vez se encontró con Bodhidharma. Toda la historia es obviamente ficticia". Yampolsky, Philip B. 1967, pp. 20-21.

sido contemplada en la obra de Tao-hsüan, y por ello puede pensarse que tal concepto no existía cuando las *Biografías* fueron completadas hacia mediados del siglo VII.<sup>22</sup>

Puede considerarse, por tanto, que la leyenda de la sucesión patriarcal no se encontraría firmemente establecida hasta los primeros años del siglo VIII, época en que fueron compiladas la *Memoria del método de la transmisión* y la *Crónica de los maestros Lañkâvatâra*, ambas asociadas con el Ch'an de Shên-hsiu o de escuelas relacionadas, el cual se expandió especialmente en las principales ciudades.

En cuanto a las crónicas relativas a la transmisión de la luz pertenecientes a la abundante literatura Ch'an del periodo Sung (979-1279), se conservan las llamadas *Cinco crónicas de la luz* (jp., *Gotôroku*; ch., *Wu-teng-lu*),<sup>23</sup> que fueron compiladas durante un periodo de unos doscientos años.

Estas cinco crónicas intentan trazar la correcta línea de transmisión desde Buda Śâkyamuni y demuestran claramente hasta qué punto era importante para el Ch'an que se conservase la tradición de esta transmisión espiritual. La "luz" que es transmitida de generación en generación no es otra cosa que la experiencia de la iluminación, la "mente" de Buda Śâkyamuni. La primera de ellas, la

---

<sup>22</sup> .- Según informa Yanagida acerca de la obra de Tao-hsüan: "La conciencia de la línea de patriarcas no había alcanzado todavía la superficie" Yanagida, Seizan 1967a, p. 15. Como señala este mismo autor en su detallada elaboración sobre los desarrollos del Ch'an durante los últimos años de la vida de Tao-hsüan: "Tras la muerte de Tao-hsüan la nueva orientación puede ser reconocida más y más claramente". *Ibíd.*, p. 15.

<sup>23</sup> .- Éstas son, cronológicamente, la *Crónica Chin-tê de la transmisión de la luz* (jp., *Keitoku dentôroku*; ch., *Ching-tê ch'uan-teng lu*, c.1004), T. 2076, vol. 51; la *Crónica T'ien-shêng de la extensa proyección de la luz* (jp., *Tenshô kôtôroku*; ch., *T'ien-shêng kuang-teng lu*, c.1036), Z.2B. VIII, pp. 4-5; la *Crónica suplementaria de la luz Chien-chung ching-kuo* (jp., *Kenchû seikoku zokutôroku*; ch., *Chien-chung ching-kuo hsü-teng lu*, 1101), Z.2B. IX, pp. 1-2; la *Colección de materiales esenciales de las sucesivas crónicas de la luz* (jp., *Shûmon rentô eyô*; ch., *Tsung-men lien-teng hui-yao*, 1182), Z.2B. IX, pp. 3-5; y la *Crónica Chia-t'ai comprensiva de la luz* (jp., *Katai futôroku*; ch., *Chia-t'ai p'u-teng lu*, 1204), Z.2B. X, pp. 1-2. Sobre estas cinco crónicas del periodo Sung, cf. Miura, Isshû y Ruth Fuller Sasaki 1966, pp. 348-352, 412-413; Dumoulin, Heinrich 1994, pp. 7-10.

*Crónica Ching-tê de la transmisión de la luz*, compilada por el monje Tao-yüan en 1004 y publicada bajo patronazgo imperial en 1011, es la obra fundacional.

Todas estas crónicas despliegan las líneas de la tradición y coinciden en señalar cómo la mente iluminada de Śâkyamuni pasó a su discípulo Mahâkâśyapa, con quien se inicia una línea de veintiocho patriarcas en India.<sup>24</sup> También existen notables diferencias entre ellas, siendo así, por ejemplo, que la *Crónica Chia-t'ai comprensiva de la luz* comienza con Bodhidharma mientras que la *Crónica Chin-tê de la transmisión de la luz* y la *Colección de materiales esenciales de las sucesivas crónicas de la luz* comienzan con los siete Budas anteriores a Śâkyamuni. Por su parte, tanto la *Crónica T'ien-shêng de la extensa proyección de la luz* como la *Crónica suplementaria de la luz Chien-chung ching-kuo*, sin nombrar a los Budas precedentes, trazan una línea de transmisión desde Buda Śâkyamuni a través de veintiocho patriarcas indios y seis patriarcas indios hasta aproximadamente el fin del periodo T'ang. La *Crónica Chia-t'ai comprensiva de la luz*, cronológicamente la última de las cinco crónicas del periodo Sung que narran la transmisión de la iluminación, destaca por tratarse de una exhaustiva narración centrada principalmente en el periodo Sung en la que se incluyen biografías y episodios de la vida tanto de monjes como de practicantes laicos, poesía y prosa.

Aunque las *Cinco crónicas de la luz* y las anteriores crónicas del periodo T'ang fueron tenidas en gran estima, actualmente se considera que son sólo parcialmente útiles como fuente histórica del movimiento Ch'an, si bien son de gran ayuda para clarificar el auto entendimiento de esta corriente.<sup>25</sup> Según se puede deducir de estas crónicas, la escuela Ch'an se muestra interesada no sólo en trazar los lazos con sus orígenes para establecer su presunta legitimidad, sino que declara ser una tradición espiritual, más allá de las palabras.

---

<sup>24</sup> .- Todas crónicas del periodo Sung relatan este suceso, aunque con ciertas diferencias. Uno de los relatos de la transmisión de Buda Śâkyamuni a Mahâkâśyapa se encuentra reseñado más arriba, p. 155.

<sup>25</sup> .- Cf. Dumoulin, Heinrich 1994, pp.7 y 63.

## Bodhidharma y los primeros patriarcas chinos

La figura principal de los primeros tiempos del Zen en China es, naturalmente, Bodhidharma (¿440-532?), quien es considerado en la sucesión genealógica como el vigésimo octavo patriarca indio y el primer patriarca chino.

Demasiado frecuentemente, los orígenes de los movimientos religiosos aparecen envueltos en sombras y oscurecidos por las leyendas, lo cual es evidente también en el caso de Bodhidharma. Puede tomarse el ejemplo del poema de cuatro líneas que se le atribuye, pero que fue realmente compuesto posteriormente, cuando el Zen alcanzó su esplendor durante el periodo T'ang:

Una transmisión especial aparte de las escrituras,  
No basada en palabras ni letras;  
Apuntando directamente hacia la [propia] mente  
Permite a uno ver en el interior de la [propia verdadera] naturaleza y  
[de este modo] obtiene la budeidad.<sup>26</sup>

Para las posteriores generaciones, estos versos constituyen la esencia del Zen fusionada con la figura de Bodhidharma y contienen dos puntos fundamentales a través de los que gira toda la leyenda de este patriarca: la transmisión espiritual, de la que se habla en las dos primeras líneas, y un nuevo sistema de meditación, aunque ciertamente las dos últimas líneas del poema no suponen una novedad en la literatura del *Mahâyâna*.<sup>27</sup>

Según la historia que se hizo tradicional sobre Bodhidharma titulada *Registro del pórtico del patriarca*,<sup>28</sup> Prajñâtâra, vigésimo séptimo patriarca del lina-

---

<sup>26</sup>.- En *ibíd.*, p 85. Este poema se encuentra como una fórmula fijada ya en el *Sôtei jion* (ch., *Tsu-t'ing shih-yüan*), obra de 1108. Cf. Miura, Isshû y Ruth Fuller Sasaki 1966, pp. 228-230 y Suzuki, Daisetz T. 1961, p. 176.

<sup>27</sup>.- La expresión “ver en el interior de la propia naturaleza y obtener la budeidad” se encuentra reflejada en un comentario chino sobre el *Nirvâṇa-sûtra*. Cf. Miura, Isshû y Ruth Fuller Sasaki 1966, p. 229.

<sup>28</sup>.- Entre las crónicas que narran la vida de Bodhidharma, el texto más antiguo es una breve nota de Yang Hsüan-chih, coetáneo de Bodhidharma, que aparece en una voluminosa obra sobre los cuarenta y cinco templos de Loyang (jp., *Rakuyô garanki*; ch., *Lo-yang ch'ieh-lan chi*, c. 547) T. 2092, vol. 51, p. 1000b. Algo posterior es el pre-

je que desciende directamente de Buda Śākyamuni, es representante de una tradición de la verdad del budismo que está fuera de las escrituras. Prajñâtâra tuvo como discípulo a Bodhidharma, quien se convirtió en el vigésimo octavo patriarca indio en la “transmisión de la luz” proveniente de Buda Śākyamuni y los siete Budas que le precedieron. Antes de morir en el año 457 d. C., el último requerimiento de Prajñâtâra a su discípulo fue que viajara a China.

El viaje de Bodhidharma duró unos tres años y fue presumiblemente azaroso, arribando finalmente en 527 en el área de la actual Cantón en China Meridional. Posteriormente viajó a la ciudad de Nanking, donde tuvo su memorable encuentro con el emperador Wu, tras lo cual cruzó el río Yang tze en un junco para trasladarse a Loyang, capital oriental del imperio. Allí se encontraba el famoso monasterio de Shao Lin-ssu (jp., Shôrinji), en cuyo pico occidental del Monte Sung –denominado como la “pequeñas cuevas”– permaneció en postura

---

facio que supuestamente escribió y editó T'an-lin (c. 525-543) T. 2837, vol. 85, p. 1285a,b para el *Tratado de las dos entradas y los cuatro actos* (jp., *Nishu'nyû*; ch., *Erh-chung-ju*, T. 2060, vol. 50, p. 551c.), obra que los especialistas coinciden en atribuir a Bodhidharma. La tercera obra a la que se concede credibilidad histórica es la titulada *Biografías de monjes eminentes* (jp., *Zoku kôsôden*; ch., *Hsü kao-sêng chuan*, c.645), de Tao-hsüan, T. 2060, vol. 50, pp. 550 y ss., que contiene el *Tratado de las dos entradas y los cuatro actos*. También generada en el periodo T'ang, es una versión casi idéntica al prefacio de T'an-lin encontrada por Suzuki entre los manuscritos de Tun-huang en los archivos de la Biblioteca Nacional de Pekín, que Suzuki consideraba como la más antigua fuente conservada para la biografía de Bodhidharma.

Otras fuentes clásicas del periodo T'ang son la *Memoria del método de la transmisión* (jp., *Den hôbôki*; ch., *Ch'uan fa-pao chi*, c.710) de Tu Fei, T. 2838, vol. 85, p. 1291; y el *Registro del pórtico del patriarca* (jp., *Shodôshû*; ch., *Tsu-t'ang chi*, s. X), Yanagida, Seizan, ed. *Shodôshû*, Zengaku sôsho 4. Kyoto: Chûbun Suppansha, 1974, pp. 31-39. Hay que considerar también las *Cinco crónicas de la luz* del periodo Sung, entre las que destaca el *Registro de la Transmisión de la lámpara* (jp., *Keitoku Dentô-roku*; ch., *Chin-tê ch'uan-teng lu*, c. 1004) de Tao-yüan. T. 2976, vol. 51, pp. 216a y 217a. La leyenda de Bodhidharma es común a las distintas crónicas, aunque no coinciden todos los detalles. Las condiciones históricas juegan un papel fundamental en la composición de las diferentes versiones, pues la leyenda de Bodhidharma se desarrolló simultáneamente con el Zen. Cf. Dumoulin, Heinrich 1994, pp. 91-94.

Un estudio histórico de Bodhidharma es el de Hu Shih, “P'u-t'i-ta-mo k'ao,” *Hu Shih wen-ts'un*, III, pp. 293-304. Para las obras de Hu Shih compendiadas en inglés, ver la Bibliografía en el apartado *Budismo de Meditación*.

de meditación durante nueve años.<sup>29</sup> En este lugar fue donde conoció a Hui-k'o, quien recibió la túnica de sucesión que había pasado desde Buda Śâkyamuni de patriarca a patriarca como símbolo del sello de la doctrina.

Bodhidharma murió a la Edad de 150 años –sigue diciendo el *Registro del pórtico del patriarca*– y fue incinerado en el monte Hsiung-êrh, aunque tres años más tarde fue visto por un funcionario chino, de nombre Sung-yün, en las montañas de Pamir mientras caminaba hacia el oeste llevando solamente una de sus sandalias. Posteriormente, cuando fue abierta su tumba, se constató que el maestro había desaparecido, pues no se encontró allí más que una solitaria sandalia.<sup>30</sup>

A pesar de que todas las crónicas la vida de Bodhidharma aportan algunos elementos legendarios, ningún historiador japonés parece haber negado su existencia histórica.<sup>31</sup> Yanagida concede gran valor histórico a la biografía contenida en prefacio de T'an-lin, si bien afirma que, dado el estado actual de las fuentes, resulta imposible realizar un relato fidedigno de la vida de Bodhidharma.<sup>32</sup> Asimismo, las fuentes primitivas son silenciosas acerca del contenido de sus enseñanzas y su método de meditación, conocido como “contemplación de la pared” (ch., *pi-kuan*; jp., *menpeki* o *hekikan*).

---

<sup>29</sup> .- Localizada cerca de Loyang, esta montaña perteneciente al templo de Shao-lin ha sido desde largo tiempo asociada con los maestros Ch'an, siendo el refugio de varios maestros de la escuela del Norte y alcanzando gran prominencia gracias al patronazgo imperial.

<sup>30</sup> .- Otras tradiciones refieren el retorno del primer patriarca a India o su paso a Japón. Lo que resulta evidente, a pesar de la diversidad de las crónicas, es que los seguidores de Bodhidharma sintieron la necesidad de glorificar la memoria de su maestro.

<sup>31</sup> .- No lo hicieron tampoco Hu Shih, cf. Hu, Shih 1932, pp. 475-505 (sobre Bodhidharma, cf. pp. 486-87) o Yanagida, cf. Yanagida, Seizan 1968, p. 12.

<sup>32</sup> .- *Ibid.*, p. 12. En la visión de Yanagida, ningún fundador individual es responsable del origen y temprano desarrollo del movimiento Zen. Cf. *ibid.*, pp. 8ss. De la misma opinión es Ruth Fuller Sasaki cuando afirma: “Hoy sabemos con bastante claridad que el Ch'an chino no se originó con un maestro indio individual y muchas de sus raíces se asientan en el pensamiento chino nativo”. Sasaki, Ruth Fuller, en su introducción a la traducción en inglés de la obra de Heinrich Dumoulin “Bodhidharma und die Anfänge des Ch'an Buddhismus”, en *Monumenta Nipponica* 7, 1951, pp. 67-83. (cf. Dumoulin, Heinrich 1994, p. 89). Carl Bielefeldt y Heinrich Dumoulin reflejan asimismo esta afirmación. Cf. Bielefeldt, Carl, 1988, p. 1 y Dumoulin, Heinrich 1994, p. 123.



Aunque se ha discutido largamente acerca de la posible existencia mítica de Bodhidharma a causa de estas omisiones y la profusión de datos legendarios, tampoco parece que existan razones suficientemente contundentes que permitan negar su existencia real. Lo que resulta estimable, sin embargo, es la duda expuesta acerca de si este famoso monje se hallaba, o no, insertado dentro de una determinada escuela *dhyâna* de cuyas teorías sería portador.

Entre las obras que la tradición atribuye a Bodhidharma, algunas de ellas han aparecido entre las decenas de miles de manuscritos de Tun-huang. El *Tratado de las dos entradas y los cuatro actos* (jp., *Nishu 'nyû*; ch., *Erh-chung-ju*),<sup>33</sup> que contiene el prefacio de T'an-li, es el más destacado y el que ha sido aceptado por la mayor parte de los especialistas como el único escrito auténtico de Bodhidharma.<sup>34</sup> El texto se muestra básicamente acorde en su contenido con las enseñanzas *Mahâyâna* de su tiempo y en su estructura apenas difiere de ciertas sec-

---

<sup>33</sup> .- T. 2060, vol. 50, p. 551c.

<sup>34</sup> .- Algunos textos atribuidos a Bodhidharma, incluido el *Tratado de las dos entradas y los cuatro actos*, se encuentran traducidos al inglés por Senzaki, Nyogen y Robert McCandless 1953, pp. 73-84; Suzuki, Daisetz T. 1960, pp. 73-66 y 1961, vol. 3, pp. 199-204; Pine, Red 1992 (1987); Broughton, Jeffrey L., 1999, pp. 8-52. El *Tratado de las dos entradas y los cuatro actos*, es discutido en Dumoulin, Heinrich 1963, pp. 70-71 y 1994, p. 93. Muchas obras son atribuidas a Bodhidharma, aunque casi todas ellas son producto de una época posterior. Como señala Yampolsky: "La fabricación de obras a las cuales se añade el nombre de Bodhidharma es otra de las facetas de la leyenda del Ch'an". Yampolsky, Philip B. 1967, p. 21.

Según la opinión de Jeffrey L. Broughton, el llamado *Gran Rollo del tratado de las dos entradas y los cuatro actos*, hallado entre los manuscritos de Tun-huang y editado e interpretado por Suzuki Daisetz (*Kôkan shôshitsu issshi oyobi kaisetsu furoku: Daruma no zempô to shisô oyobi sno ta*. Osaka: Ataka bukkyô bunko, 1936) —documento compuesto de siete textos que él denomina *Antología de Bodhidharma*—, constituye el único que puede contener material auténtico en algún sentido. Cf. Broughton, Jeffrey L., 1999, pp. 4-6. La segunda sección del *Gran Rollo* es el *Tratado de las dos entradas y los cuatro actos*, sobre el que se ha sostenido que sólo este texto puede ser atribuido a Bodhidharma. Cf. Sekiguchi, Shindai 1969, p. II; McRae, John R. 1986, pp. 101-102. Algunos autores, sin embargo, expresan que tal opinión no debe ser mantenida por más tiempo, cf. Pine, Red 1992, pp. XVI-XVII; Dumoulin, Heinrich 1994, p. 93; Broughton, Jeffrey L. 1999, p. 7. Lo que resulta indudable de toda esta polémica, es que la concentración exclusiva en este texto ha eclipsado la importancia de otras crónicas en la mayoría de los tratamientos sobre los primeros tiempos del Ch'an.

ciones del *Vajrasamâdhi Sûtra* y del *Lañkâvatâra Sûtra*. El único término nuevo que aparece es *pi-kuan*, literalmente, “contemplación de la pared”. Tao-hsüan también habla en su obra histórica *Biografías de monjes eminentes* de la existencia de una “contemplación de la pared *Mahâyâna*”, lo que, de ser cierto, indica la presencia de una nueva forma de meditación que se encontraba extendida entre algunos monjes en el siglo VII y que se corresponde perfectamente con la que, según la tradición, era practicada por Bodhidharma.<sup>35</sup>

En adición a los documentos de Tun-huang, se encuentran seis tratados conocidos con el título genérico de las *Seis puertas de Bodhidharma* (jp., *Shô-shitsu rokumon*; ch., *Chao-che liu-men*), que fueron agrupados en forma de libro probablemente por vez primera al inicio del periodo Tokugawa en Japón.<sup>36</sup>

## Teorías sobre la transmisión del patriarcado

Según las antiguas crónicas del periodo T'ang, *Memoria del método de la transmisión* y *Crónica de los maestros Lañkâvatâra*, Bodhidharma tuvo dos discípulos, Tao yü y Hui-k'o. El último permaneció con Bodhidharma y recibió de él las enseñanzas del *Lañkâvatâra Sûtra*.

En cuanto a las narraciones sobre Hui-k'o (484-590),<sup>37</sup> en la *Memoria del método de la transmisión* se informa que originalmente fue un erudito confucianista y posteriormente se convirtió en un monje budista. A la edad de cuarenta años encontró a Bodhidharma y se mantuvo a su lado durante seis largos años hasta que, para mostrar su decisión en la búsqueda del Camino, cortó su brazo entregándoselo a su maestro sin dar muestras de pena o dolor. Tras la marcha de Bodhidharma hacia Occidente y después de recibir su confirmación, permaneció en el templo de Shao-lin hasta que partió hacia Yeh-tu, la capital de la mitad

---

<sup>35</sup> .- Para un sumario de las interpretaciones de la “contemplación de la pared”, cf. McRae, John R. 1986, pp. 112-115.

<sup>36</sup> .- T. 2009, vol 48. Esta colección no existe como tal en China. Para una descripción de estos seis tratados, cf. Miura, Isshû y Ruth Fuller Sasaki 1966, pp. 398-399.

<sup>37</sup> .- T. 2060, vol. 50, pp. 551c, 552a-c.

oriental del reino de Wei tras su división en el año 534. Allí comenzó su predicación adquiriendo numerosos seguidores y guiando a muchas personas hacia la iluminación. Como a Bodhidharma, también a Hui-k'o intentaron envenenarle varias veces sin éxito. Finalmente, Hui-k'o designó a Sêng-ts'an como su sucesor y tercer patriarca, transmitiéndole las enseñanzas del *Lañkâvatâra Sûtra*.<sup>38</sup>

Sobre la biografía de Sêng-ts'an (-606), en las *Biografías de monjes eminentes* no aparece sino una breve narración dentro de la biografía de Fa-ch'ung (587-665?),<sup>39</sup> aunque se dice explícitamente que Sêng-ts'an era uno de los discípulos de Hui-k'o. La *Memoria del método de la transmisión* no puede, por lo tanto, depender de las *Biografías* para su información. No hay modo de saber qué fuentes fueron usadas en la narración de Sêng-ts'an que aparece en la *Memoria*, pero puede pensarse que probablemente se trate de una destilación de leyendas en circulación por aquel tiempo. En la *Memoria* se cuenta que Sêng-ts'an llegó a ser discípulo de Hui-k'o y que durante la persecución contra el budismo del emperador Wu (-574) se mantuvo oculto en el Monte Huan-kung durante diez años. Se dice que esta montaña se encontraba habitada por las bestias salvajes, que se desvanecieron repentinamente tras la llegada del patriarca. De los tres discípulos que tuvo Sêng-ts'an, Tao-hsin fue el elegido para la sucesión del patriarcado. Posteriormente se trasladaron ambos al sur y, tras despedirse, Sêng-ts'an desapareció sin dejar rastro.<sup>40</sup>

---

<sup>38</sup> .- Este último punto es ignorado en las *Biografías de monjes eminentes* donde se afirma que Hui-k'o no tuvo herederos, lo cual indica que si ya por esas fechas existía una tradición patriarcal (c. 645), el compilador de esta obra no tenía conocimiento de ello. Como señala Yampolsky: "Ciertamente no tenemos ninguna evidencia que muestre que tal tradición existiera anteriormente al *Ch'uan fa-pao chi* [*Memoria del método de la transmisión* c. 710]". Yampolsky, Philip B. 1967, p. 12. Para las observaciones de Yanagida Seizan y otros autores sobre esta tradición, ver arriba, p. 336, nota 32.

<sup>39</sup> .- La biografía de Fa-ch'ung aparece en T. 2060, vol. 50, p. 666. En inglés, ver Hu-Shih 1932, pp. 488-489.

<sup>40</sup> .- A Sêng-ts'an se le atribuye el poema *Inscrito sobre la mente creyente* (jp., *Shinjime*; ch., *Hsin-hsin-ming*). T. 2010, vol. 48, pp. 376b-377a. En opinión de Dumoulin, esta atribución es bastante cuestionable, pues según sospecha este poema hubo de ser compuesto probablemente durante el periodo T'ang. Según la descripción de este

Con Tao-hsin (580-651), el cuarto patriarca, la narración se vuelve más explícita, en parte porque las *Biografías* de Tao-hsüan proporcionan muchos más datos, los cuales son utilizados, aunque abreviadamente, en la composición de la *Memoria del método de la transmisión*. Según esta última obra, Tao-hsin dejó su hogar a la edad de siete años y estudió budismo con un maestro desconocido hasta que hacia finales del siglo VII fue acogido por el tercer patriarca. Durante las revueltas que se produjeron anteriormente a la llegada de la dinastía T'ang, Tao-hsin se trasladó a Chi-chou, dirigiéndose luego al Monte Shuang-feng donde permaneció durante treinta años.<sup>41</sup>

En la *Memoria del método de la transmisión* se continúa diciendo que Tao-hsin propugnó la meditación sentada y renunció a la recitación de los *sûtra* así como a hablar con otras personas. Al final de sus días eligió a Hung-jen como su sucesor. Cuando llegó el momento de su muerte, la tierra comenzó a temblar y los cielos se cubrieron de tinieblas. Tres años después, las puertas de su mausoleo de piedra se abrieron por sí mismas y el cuerpo de Tao-hsin se reveló con la misma dignidad que había mostrado mientras estuvo con vida. Tras estos acontecimientos, los discípulos cubrieron el cuerpo con vestidos lacados y ya no intentaron cerrar de nuevo la tumba.<sup>42</sup>

En cuanto al quinto patriarca, Hung-jen (601-675), no aparece citado en las *Biografías* de Tao-hsüan –al igual que en el caso del tercer patriarca–, y su

---

mismo autor: “Se trata de un himno al Tao en que el espíritu chino se une con la espiritualidad budista en alabanza de lo inefable”. Cf. Dumoulin, Heinrich 1994, p. 97. Una traducción en inglés aparece en Suzuki 1961, vol 1, pp. 196-201.

<sup>41</sup> .- Este nombre hace alusión a dos montañas gemelas en la actual provincia de Hupei. De entre ellas, la Montaña Oriental, (P'ing-jung), conocida asimismo como la Montaña del Ciruelo Amarillo (jp., Ôbaizan; ch., Huang-mei-shan) es en la que Hung-jen estableció su residencia. También es nombrada en las crónicas Ch'an como Montaña del Quinto Patriarca. Allí Hung-jen lideró una comunidad que practicaba la meditación siguiendo los métodos de su antecesor, Tao-hsin. Cf. Yanagida, Seizan 1968, p. 22; Miura, Isshû y Ruth Fuller Sasaki, 1966, pp. 162, 168, 186.

<sup>42</sup> .- T. 2060, vol. 50, p. 606b. Yampolsky indica que la biografía de Tao-hsin debió ser añadida por Tao-hsüan en algún momento entre 645, la fecha de terminación de su libro, y 667, el año de su muerte. Cf. Yampolsky, Philip B. 1967, p. 13.

nota biográfica en la *Memoria del método de la transmisión* es muy breve.<sup>43</sup> De él se dice que abandonó su hogar a la edad de trece años y fue a estudiar bajo Tao-hsin, mostrando pronto sus grandes cualidades. Al igual que su maestro, Hung-jen tampoco respaldó la lectura de los *sûtra*, alcanzando su iluminación exclusivamente por la práctica de la meditación. Falleció a la edad de setenta y cuatro años dejando como discípulo a Fa-ju.

Lo anteriormente expuesto acerca de los cinco primeros patriarcas chinos del Zen, es relatado por Tu Fei en la *Memoria del método de la transmisión*, obra perteneciente a una determinada escuela –la escuela del Norte– que depende para su documentación de las *Biografías de monjes eminentes* de Tao-hsüan y añade detalles de otras fuentes legendarias. Puede que existieran otras escuelas con diferentes textos, pero no quedan pruebas de ello.<sup>44</sup> La leyenda sería posteriormente reelaborada, presentándose más detalles y nuevos acontecimientos, pero no puede saberse hasta qué punto estas nuevas crónicas representan hechos históricos al no poderse constatar si los nuevos datos son producto de la imaginación de los escritores o acaso recapitulación de antiguas leyendas que no se encuentran documentadas.

De este modo, a pesar de que las fuentes del periodo T'ang son escasas y no permiten trazar con claridad un panorama de los primeros tiempos del budismo Ch'an en China, ciertamente sobre Bodhidharma y sus seguidores se presenta una leyenda sin atender a la cual no parece que sea posible entender la historia del movimiento budista de Meditación.<sup>45</sup>

---

<sup>43</sup> .- La biografía de Hung-jen aparece en las *Biografías de monjes eminentes compiladas durante el periodo Sung* (jp., *Sô kôsôden*; ch., *Sung kao-sêng chuan*), T. 2061, vol. 50, p. 754a,b.

<sup>44</sup> .- Aunque pudieran haber existido otras escuelas de Ch'an en aquel tiempo, aparte de la escuela Lańkâvatâra o del Norte, no existen crónicas que lo reflejen. El Ch'an de la escuela del Norte, iniciado con Shên-hsiu, adquirió un gran reconocimiento tanto entre la corte imperial como entre las masas. Con esta popularidad llegaron el prestigio, el poder y los templos espléndidos. Cf. Yampolsky, Philip B. 1967, p. 23.

<sup>45</sup> .- Sobre la historia y leyenda de los cinco primeros patriarcas, pueden consultarse, en inglés, Yampolski, Philip B. pp. 7-14 y Dumoulin, Heinrich 1994, pp. 85-102.

## Práctica de la meditación en los primeros tiempos del Ch'an

A la hora de proceder al análisis del movimiento budista de Meditación de aquellos primeros tiempos en China, Yanagida se refiere a los primeros patriarcas como los “maestros Lańkâ” o “maestros del *Lańkâvatâra-sûtra* en la tradición de Bodhidharma”,<sup>46</sup> términos que aportan importantes elementos para la comprensión del carácter de este movimiento. No obstante, Dumoulin se plantea la cuestión de si es lícito considerar que existía una escuela Lańkâ o una escuela basada en el *Lańkâvatâra Sûtra* y si es correcto hablar de la tradición de Bodhidharma, ya en esta etapa temprana, como una escuela Zen.<sup>47</sup>

En sus *Biografías de monjes eminentes*, Tao-hsüan emplea el término “maestros en *dhyâna*” (ch., *ch'an-shih*; jp, *zenji*) para referirse a cualquier monje budista devoto de la meditación y, sin hacer diferencias de origen u orientación y ni siquiera mencionar sus escuelas, aplica el término tanto a Bodhidharma y sus discípulos como a monjes de otras tradiciones.<sup>48</sup> De este modo, no resulta fácil decir hasta qué punto podría aplicarse la denominación de “escuelas” a los grupos de practicantes budistas a los que Tao-hsüan presta atención, aunque es evidente que el crecimiento de la meditación en este periodo de China revela un importante capítulo en la historia del budismo.

A pesar de que el movimiento de Meditación se encontraba muy relacionado con las enseñanzas contenidas en el *Lańkâvatâra-sûtra*, cuyo interés se centraba en la percepción intuitiva y en la auto iluminación, no puede delinearse un claro panorama acerca del método de meditación que fue adoptado por Bo-

---

<sup>46</sup> .- Yanagida, Seizan 1967a, p. 21ss, 26.

<sup>47</sup> .- Cf. Dumoulin, Heinrich 1994, p. 95.

<sup>48</sup> .- En la obra de Miura Isshû y Ruth Fuller Sasaki aparece una explicación de la evolución de este término: “En este tiempo, los monjes que impartían instrucción en meditación eran conocidos como *zenji* (*ch'an-shih*) o maestros de meditación; aquellos que estudiaban y disertaban sobre las escrituras, eran llamados *hōshi* (*fā-shih*) o ‘maestros del dharma’. Posteriormente, el título ‘Zenji’, con el significado de ‘Maestro Zen’ fue limitado a monjes eminentes de la escuela Zen”. Miura, Isshû y Ruth Fuller Sasaki 1966, p. 243.

dhidharma y los maestros Lañkâ. Para Tao-hsüan, la única cualidad de la meditación de Bodhidharma se encontraba contenida en la palabra *pi-kuan* (contemplación de la pared). Este tipo de meditación se encontraba muy alejada de las etapas indias de *dhyâna* y la “contemplación sentada” (ch., *chih-kuan*; jp., *shikan*) de la escuela T’ien T’ai. Pero aunque Tao-hsüan asegura que “los méritos de la contemplación de la pared *Mahâyâna* son los más elevados”,<sup>49</sup> no llega a explicar qué es lo que caracteriza este método de meditación, ni tampoco traza un panorama de los estilos de meditación practicados por los maestros seguidores del *Lañkâvatâra-sûtra*.<sup>50</sup>

En las *Biografías* se enfatiza que Hui-k’o, el segundo patriarca chino, fue el primero en asimilar la esencia del *Lañkâvatâra-sûtra*, aunque en sus esfuerzos por predicarla encontró oposición de los partidarios de los *Prajñâpâramita-sûtra*, muchos de los cuales rechazaron esta comprensión *zen* del *Mahâyâna*.<sup>51</sup>

En cuanto a Sêng-ts’an, el tercer patriarca chino, las *Biografías* indican que seguía también la tradición del *Lañkâvatâra-sûtra*, y que disertó, aunque no escribió, sobre el profundo mensaje del este *sûtra*. En la crónica *Memoria del método de la transmisión* se refleja que Hui-k’o transmitió a Sêng-ts’an las enseñanzas del *Lañkâvatâra-sûtra* para que éste la predicara extensamente.

En lo concerniente al cuarto patriarca, Tao-hsin, en la *Crónica de los maestros Lañkâvatâra* se menciona que estuvo en contacto con representantes del *Prajñâpâramita* y devotos de Amida. La misma crónica narra que Tao-hsin habló de la identidad entre la mente y Buda (jp., *sokushin sokubutsu*), lo que su-

---

<sup>49</sup> .- T. 2060, vol. 50, p. 596c.

<sup>50</sup> .- Según expone Yanagida: “Que no seamos capaces de conocer el contenido del *dhyâna* de Bodhidharma es comprensible. Los tratados de *las dos entradas y los cuatro actos*, que son los únicos textos que se le atribuyen, son extremadamente simples. Resulta casi imposible descifrar las diferencias prácticas entre su forma de meditación y la de otros bien conocidos maestros *dhyâna* de su tiempo o saber cómo esa meditación ha de ser relacionada con la iluminación súbita que fue llamada posteriormente el “gran Zen Mahâyâna”. Yanagida, Seizan, 1967a, p. 14.

<sup>51</sup> .- Cf. Dumoulin, Heinrich 1994, p. 95.

pone una innovación doctrinal.<sup>52</sup> Según Yanagida, la expresión que se atribuye a Tao-hsin “*samâdhi* de una práctica” (ch., *i-hsing san-mei*; jp., *ichigyô sam-mai*), que ya aparece mencionada en uno de los *Prajñâpâramita Sûtra*, expresa el corazón del estilo de meditación de Tao-hsin.<sup>53</sup>

Entre los manuscritos hallados en Tun-huang, existe un texto titulado *Tratado de la contemplación de la mente* (ch., *Hsiu-hsin yao lun*). En este breve tratado, que ha sido atribuido al quinto patriarca,<sup>54</sup> se citan varios *sûtra* y se sigue el *Amitâyur-dhyâna-sûtra* en la recomendación de una posición sentada derecha, manteniendo cerrados los ojos y la boca. En este *sûtra* también se recomienda contemplar la forma del sol y se hace una advertencia contra las imágenes perturbadoras en las prácticas meditativas.<sup>55</sup> Se dice que Hung-jen dio a sus discípulos las siguientes instrucciones:

*Mirar donde el horizonte desaparece más allá del cielo y contemplar la figura uno. Esta es una gran ayuda. Es bueno para aquellos que comienzan a sentarse en meditación, cuando encuentran su mente distraída, centrar la mente en la figura uno.*<sup>56</sup>

El carácter chino para “uno” está formado por una simple línea horizontal y, al igual que la contemplación del sol mencionada en el *sûtra*, representa la línea más allá del horizonte donde coinciden el cielo y la tierra. Esta gran apreciación del número uno, que es característica de la espiritualidad de Asia Oriental, inspiró la concepción *Mahâyâna* de la naturaleza única de Buda. En la visión del Zen, el Uno que es experimentado en la iluminación es la naturaleza de

---

<sup>52</sup> .- Los principales elementos de la doctrina se encuentran resumidos en un texto conocido como las *Cinco Puertas de Tao-hsin*, que se encuentra en la *Crónica de los maestros Lañkâvatâra*. T. 2837, vol. 85, p. 1287.

<sup>53</sup> .- Yanagida, Seizan 1968, p. 24.

<sup>54</sup> .- T. 2011, vol. 48. El *Tratado de la contemplación de la mente* consiste en una colección de cuentos redactada probablemente por uno de sus discípulos o por alguien del círculo de los discípulos de Fa-ju. Cf. McRae, John R. 1988, pp. 131-132 y Yanagida, Seizan 1967a, p. 80 y 1968, p. 25.

<sup>55</sup> .- T. 2011, vol. 48, p. 378a,b.

<sup>56</sup> .- Dumoulin, Heinrich 1994, p 101, a partir de Yanagida, Seizan 1968, p. 26.



la mente misma en su identidad con la mente de Buda.<sup>57</sup> En este tipo distintivo de meditación ensalzado por Hung-jen, más que tratar de alejar las ilusiones que oscurecen la naturaleza de Buda, se intenta conseguir que el practicante adquiriera conciencia de la naturaleza de Buda en el interior de sí mismo, visualizándola como el círculo solar. A través de esta práctica, todas las ilusiones desaparecen, de modo que la imagen de la naturaleza de Buda como el sol de la iluminación resplandeciente es usada en dos vías diferentes: para estimular a los estudiantes en la práctica de la meditación y para intentar que eviten la conceptualización de la iluminación como algo externo que puede ser “adquirido”.<sup>58</sup>

Con Hung-jen concluye el primer periodo del Ch'an, siendo el resultado más significativo de este periodo un claro movimiento hacia la meditación *dhyâna* india. Aunque ocasionalmente podrían realizarse otras prácticas por parte de algunos seguidores, el interés central de maestros y discípulos era la realización de la naturaleza de Buda en la experiencia de la iluminación.<sup>59</sup> Los *sûtra* continuaron siendo tenidos en gran estima y eran utilizados en las prácticas del culto, aunque se ponía más énfasis en la meditación que en su estudio. Las paradójicas distorsiones lingüísticas características del budismo de Meditación apenas aparecen en esta época y no existe evidencia de que se usaran instrumentos artificiales como los *kôan*, gritos o gestos. Las comunidades que se formaron en el Monte Huang-mei o Montaña del Ciruelo Amarillo alrededor de dos maestros iluminados, Tao-hsin y Hung-jen, llegaron a ser conocidas como “Puerta del *Dharma* de la Montaña Oriental” o “Puerta pura de la Montaña Oriental” y, poco a poco, el Ch'an se extendió por las capitales de Loyang y Chang-an, actuando cada vez más en la vida social china como un elemento formativo de su cultura.

---

<sup>57</sup> .- Cf. Yanagida, Seizan 1968, pp. 26 y 27.

<sup>58</sup> .- Cf. McRae, John 1989, pp. 131-132.

<sup>59</sup> .- No todos los devotos de la meditación que se congregaron alrededor de los maestros practicaban la meditación Ch'an de modo exclusivo. Se sabe, por ejemplo, que varios discípulos de Hung-jen realizaban recitaciones del nombre de Buda Amithâba. Ver Miura, Isshû y Ruth Fuller Sasaki 1966, p. 175.

## Escuelas Ch'an del periodo T'ang (618-907)

A través del análisis de las crónicas chinas, puede deducirse que la primera comunidad autosuficiente de monjes Ch'an fue la formada por el cuarto patriarca, Tao-hsin (580-651), quien tomó residencia en Shuang-feng en la zona que fue conocida como Montaña del ciruelo Amarillo (ch., Huang-mei-shan; jp., Ôbaizan) donde impartió instrucción en el *Lankâvatâra sûtra* y en meditación *dhyâna* india. La labor de Tao-hsin fue continuada por su discípulo y sucesor, Hung-jen (601-676), de quien se afirma que logró reunir a un grupo de unos quinientos monjes.

De entre los grupos budistas que se dedicaban exclusivamente a la meditación, surgieron tres escuelas durante el periodo T'ang que pueden ser consideradas como ramas independientes: la escuela del Norte, la escuela del Sur y la escuela Cabeza de Buey. Para encontrar la causa de la división del budismo Ch'an en estas tres escuelas resulta preciso indagar principalmente en torno a la figuras de Shên-hsiu y Shên-hui, así como en la de Hui-nêng, quien es considerado en la escuela del Sur como el sexto patriarca chino. Todas las crónicas Ch'an de las que se dispone en la actualidad, tanto las de la escuela del Norte como las de la escuela del Sur, coinciden en señalar a Bodhidharma, Hui-k'o, Sêng-ts'an, Tao-hsin y Hung-jen, como los cinco primeros patriarcas chinos. Sobre la cuestión del sexto patriarca, sin embargo, aparecen divisiones.

### Escuela del Norte

Según informa Tu Fei en la *Memoria del método de la transmisión*, el sucesor de Hung-jen fue Fa-ju (638-689), quien fue maestro de Shên-hsiu. Aunque apenas se aportan datos sobre la vida de Fa-ju, evidentemente debió ser un personaje de gran prominencia en los círculos del Ch'an durante los últimos años del siglo VII.<sup>60</sup> No obstante, el nombre de Fa-ju desapareció pronto de las cróni-

---

<sup>60</sup>.- En opinión de Yanagida, Fa-ju debe ser considerado como el fundador de la escuela del Norte. Yanagida, Seizan 1968, p. 30.

cas de la historia del Ch'an y en otras obras del siglo VIII es mencionado simplemente como uno de los discípulos del quinto patriarca.

Shên-hsiu (606?-706) fue el guía de la escuela del Norte y una de las figuras más importantes del Ch'an en los primeros años del siglo VIII. De él se dice que a su experiencia en la práctica religiosa unía un extenso conocimiento de los clásicos chinos. No obstante, existe cierta confusión en torno a su supuesta obtención del patriarcado, pues mientras en la mayoría de las obras Shên-hsiu es conocido como discípulo del quinto patriarca, sólo Tu Fei le señala como el heredero de Fa-ju.<sup>61</sup>

Tu Fei narra en su obra que Shên-hsiu se convirtió en monje a la edad de trece años. Cuando tuvo cuarenta y seis fue a la Montaña Oriental y allí permaneció varios años hasta que alcanzó la iluminación. Después fue a Ching-chou, donde estuvo durante diez años, y luego pasó otros diez en el templo de Yü-ch'üan. Durante todo este tiempo permaneció aislado y no predicó la doctrina hasta la muerte de Fa-ju, en 689. En el año 701 o 702, fue invitado a acudir a la presencia de la emperatriz Wu, siendo recibido con gran esplendor y ceremonia. Murió a la edad de cien años en Loyang, gozando de gran consideración en su tiempo. Con este relato de la carrera de Shên-hsiu, que es sustancialmente el mismo que en otras crónicas contemporáneas, concluye la historia de Tu Fei sobre los patriarcas chinos. Esta es la historia elaborada por una determinada escuela de Ch'an que floreció en la primera década del siglo VIII: la llamada escuela del Norte, inspirada por los preceptos del *Lañkâvatâra Sûtra*.<sup>62</sup>

---

<sup>61</sup> .- Según señala Yampolsky: "No existe una adecuada explicación para esta atribución; ésta debe ser dejada como uno de los muchos enigmas y problemas sin resolver que tanto embrollan la historia del Ch'an de este periodo". Yampolski, Philip, B. 1967, p. 15. Sobre Shên-hsiu y la escuela del Norte, cf. McRae, John 1986 y 1989, pp. 132-136.

<sup>62</sup> .- La asignación del término "escuela del Norte" (jp., Hokushû) no era usada por aquellos que pertenecían a esta escuela, sino que es una posterior denominación empleada por sus oponentes. Cf. Yanagida, Seizan 1968, p. 31. Con respecto a sus enseñanzas, permanece siendo una cuestión abierta hasta qué punto el *Lañkâvatâra-sûtra*

El otro texto que se conserva sobre la historia de los primeros tiempos del Ch'an, la *Crónica de los maestros Lañkâvatâra* de Ching-chüeh, surge de la misma o de una línea relacionada con esta escuela del Norte. La lista que se muestra en esta obra difiere bastante de la ofrecida por la obra de Tu Fei, pues sitúa en primer lugar a Gunabhadra, al que siguen Bodhidharma, Hui-k'o, Sêng-ts'an, Tao-hsin, Hung-jen, Shên-hsiu y P'u-chi. Aquí ya no se menciona a Fa-ju y prolonga la línea de transmisión por espacio de una generación añadiendo la figura de P'u-chi.

No obstante, no sería la *Memoria del método de la transmisión* de Tu Fei, ni tampoco la *Crónica de los maestros Lañkâvatâra* de Ching-chüeh, la tradición que fue aceptada finalmente como la versión oficial de la escuela del Norte, sino la contenida en la inscripción del epitafio que Chang Yüeh compuso para Shên-hsiu, cuya línea es la siguiente: 1- Bodhidharma, 2- Hui-k'o, Sêng-ts'an, 4- Tao-hsin, 5- Hung-jen y 6- Shên-hsiu.<sup>63</sup>

Para asegurar su posición privilegiada entre el resto de las escuelas budistas, la escuela de Shên-hsiu necesitaba redactar unas crónicas que demostraran su antigüedad y la legitimidad de sus enseñanzas, aunque la información disponible era tan escasa que tuvieron que recurrir a las *Biografías de monjes eminentes*, de Tao-hsüan, para confeccionar su historia. A ello añadieron varias leyendas y, eventualmente, establecieron una línea de sucesión patriarcal que consistía en la citada línea de seis patriarcas, desde Bodhidharma a Shên-hsiu.

Indudablemente, el movimiento de los maestros Lañkâ contó con Shên-hsiu como su figura más destacada. En las fuentes de esta escuela se declara que, después de recibir el sello de la doctrina del quinto patriarca, Shên-hsiu dejó

---

disfrutó de una privilegiada posición dentro del Ch'an o, como en ocasiones se denomina, "Zen chino". Cf. Dumoulin, Heinrich 1994, p. 110.

<sup>63</sup>.- Cf. Yanagida, Seizan 1967a, pp. 44-45. Texto con comentarios, *ibid.*, pp. 497-516. Como indica Yampolsky: "Otras tres inscripciones contemporáneas confirman la misma línea y la extienden incluyendo a P'u-chi como el séptimo patriarca". Yampolsky, Philip B. 1967, p. 23.

la Montaña Oriental para dedicarse a la práctica solitaria de la meditación. Más tarde, se trasladó al monasterio de Yü-ch'uan-ssu (jp. Gyokusen-ji) donde promovió la práctica de la meditación adquiriendo numerosos seguidores.

El núcleo de las enseñanzas de Shên-hsiu se encuentra expuesto en su obra *Tratado de la contemplación de la mente* (jp., *Kanshin ron*; ch., *Kuan-hsin lun*).<sup>64</sup> Según se refleja en este tratado, para él la práctica estaba fundada en la doctrina contenida en los *sûtra* y su propósito consistía purificar la propia naturaleza espiritual original de toda mancha. Ésta fue la doctrina conocida tanto por la corte como por los oficiales de alto rango, los letrados y el pueblo en general en la tercera década del siglo VIII. Pero a pesar de la gran actividad de este movimiento de Meditación practicado en Yü-ch'uan-ssu, la llamada escuela del Norte no tomó realmente forma como tal escuela hasta que, tras la muerte de Shên-hsiu, entró en oposición con la escuela del Sur.<sup>65</sup> De este modo, la escuela del Norte puede ser definida en términos de su relación con la escuela del Sur.

### **Escuela del Sur**

Mientras el Ch'an de las ciudades de Loyang y Ch'ang-an disfrutaba de gran popularidad y del favor de la corte, un monje hasta entonces desconocido procedente de Nan-yang, de nombre Shên-hui (668-770), abanderó la causa de una nueva escuela de budismo Ch'an.

El hecho de comenzar con la narración de Shên-hui, mas bien que con la de quien ha sido considerado tradicionalmente como el iniciador y personaje central de esta escuela, Hui-nêng, se debe a que su figura llega a ser definible históricamente sólo a través de las narraciones de Shên-hui y de sus seguidores.

Sobre la vida Shên-hui, se tienen escasos datos. Según la tradición era un estudioso de los textos de Lao-tzu y Chuang-tzu y practicó la meditación por un

---

<sup>64</sup> .- Según opinión de Dumoulin, este tratado fue quizás extraído de una obra del mismo nombre de Chih-i, maestro de la escuela T'ien T'ai. Cf. Dumoulin, Heinrich 1994, p. 109.

<sup>65</sup> .- Cf. *ibíd.*, pp. 107-108.

breve tiempo (699-701) junto con P'u-chi e I-fu bajo la dirección del patriarca de la escuela del Norte, Shên-hsiu. Cuando el líder de la escuela del Norte fue llamado a la capital, Shên-hui se trasladó al sur, a la comunidad monástica de Hui-nêng. Allí permaneció algunos años hasta que partió a una peregrinación de la que regresó a tiempo para pasar los últimos años con Hui-nêng y recibir el sello del Dharma.<sup>66</sup> Algunos años más tarde, con el fin de reclamar una línea de tradición opuesta a la de Shên-hsiu, realizó una serie de proclamaciones contra los descendientes de éste en la “Gran Asamblea del Dharma” (jp., Daihôe), que tuvo lugar hacia el año 730 en el monasterio de Ta-yün-ssu (jp., Daiun-ji) en Hua-t'ai (al norte de Loyang, en la provincia de Honan).<sup>67</sup>

En el discurso de apertura, Shên-hui expuso con decisión los puntos de conflicto con la escuela del Norte o, como expresa Yanagida Seizan, “hizo una especie de declaración de independencia de la escuela del Sur”.<sup>68</sup> Inicialmente, realizó una revisión de la tradición Ch'an, y relató que Bodhidharma, un príncipe llegado de India, había traído el “*zen* de los Tathâgata” (la transmisión de la mente de Buda). Relató asimismo la confrontación que Bodhidharma sostuvo con el emperador Wu, mostrándole la futilidad de construir templos o recitar los *sûtra*,<sup>69</sup> y cómo pasó el sello del Dharma y la túnica a Hui-k'o, hasta que llegaron en una línea indivisa a Hung-jen, quien a su vez los transmitió a Hui-nêng.

---

<sup>66</sup>.- La biografía oficial de Shên-hui se encuentra recogida en el *Sô kôsôden* (T. 2061, vol., 50, pp. 756-757). Según Jacques Gernet, quien sigue esta versión, Shên-hui pasó con Hui-nêng del año 708 al 713, fecha de la muerte del patriarca de la escuela del Sur. Cf. Gernet, Jacques 1949, p. 38. Hay también una breve biografía de Shên-hui en lengua inglesa en Miura, Isshû y Ruth Fuller Sasaki 1966, pp. 192ss.

<sup>67</sup>.- El texto fue descubierto y editado por Hu Shih y se encuentra incluido en la traducción francesa de Gernet de los discursos de Shên-hui. Ver la traducción al inglés por Liebenthal para una descripción de los manuscritos, ediciones y traducciones del texto de Tung-huan. Liebenthal, Walter 1952, pp. 132-35.

<sup>68</sup>.- Yanagida, Seizan 1967a, p. 105. Cf. Yampolsky, Philip B. 1967, pp. 26-35 y Dumoulin, Heinrich 1994, pp. 111-115.

<sup>69</sup>.- Sobre éste pasaje, que encuentra expresión en forma de *kôan* en el caso 1 del *Hekiganroku* y en el Registro de la transmisión de la lámpara, ver arriba, p. 69, nota 125 y pp. 216-217, nota 85.

La conclusión a la que Shên-hui trataba de llegar con este resumen de la historia del Ch'an era que Hui-nêng, como sucesor de Bodhidharma, era el verdadero sexto patriarca. En primer lugar, Shên-hui presentó el método especial de meditación del Tathâgata *zen* como un método que no se encontraba basado en la enseñanza de los *sûtra*, señalando que, además, el primer patriarca mostró su desdén por las prácticas religiosas y no trató de atraerse el favor de la corte. Shên-hui estableció a continuación la túnica de Bodhidharma como símbolo de la transmisión del *Dharma* y refutó la línea aceptada de transmisión, que había sustituido a Hui-nêng por Shên-hsiu. El representante en la asamblea de la escuela del Norte, Ch'ung-yüan, preguntó entonces por qué debería haber sólo una línea de sucesión en cada generación y si la transmisión del *Dharma* dependía de la transmisión de una túnica.<sup>70</sup> Shên-hui respondió argumentando que el *Dharma* en sí mismo no se identificaba con la túnica, pero que la fe en la transmisión del *Dharma* se encontraba unida a la fe en la transmisión de la túnica.<sup>71</sup>

Si todo el relato de Shên-hui era cierto, entonces la escuela del Norte no sería sino una mera línea del Ch'an de Bodhidharma. Brevemente, las acusaciones de Shên-hui contra la escuela del Norte se reducen a dos: que la escuela del Norte divergía de la verdadera línea de la tradición y, por lo tanto, usurpó el patriarcado, y que se había desarrollado además una falsa noción de la iluminación, así como de la verdadera práctica que conducía a ella. Las fuentes relatan que, en respuesta a Shên-hui, el representante de la escuela del Norte inquirió:

*“¿No son ambos maestros, Hui-nêng y Shên-hsiu, provenientes de la misma escuela? ¿No deberían seguir, por tanto, el mismo estilo de meditación?”. “¡En modo alguno!”, fue la réplica de Shên-hui. “Sus caminos difieren porque Hui-nêng enseñaba el camino de la iluminación súbita mientras que el método de meditación de Shên-hsiu promueve la iluminación gradual. El método de Shên-hsiu busca sólo la concentración y la pacificación de la mente; mediante la acumulación de impresiones externas dentro de uno mismo, la mente es guiada*

---

<sup>70</sup> .- Cf. Yanagida, Seizan 1967a, pp. 106ss.

<sup>71</sup> .- Cf. Dumoulin, Heinrich 1994, pp. 112-113.

*hacia el interior en busca de la iluminación*”.<sup>72</sup>

Una aproximación tan simple como la de la escuela del Norte, de acuerdo con Shên-hui, contradice la tradición *Mahâyâna* según aparece expresada en el *Vimalakîrti-sûtra*. La auténtica iluminación, lejos de ser gradual, no sería otra cosa que un descubrimiento súbito de la no-mente logrado mediante un proceso progresivo de acumulación. Así era como había sido alcanzada por los maestros del Ch’an, quienes en ningún momento habían hablado de progresión, sino de iluminación en un sólo golpe o sacudida (jp., *tantô jikinyû*).<sup>73</sup> Lo que fue expuesto por Shên-hui, suponía la profunda diferencia entre las dos escuelas. A causa de que el discurso de Shên-hui se encuentra preservado fragmentariamente y al no existir reportajes sobre el efecto final de estas discusiones, resulta muy difícil describir los sucesos que acontecieron tras la “Gran Asamblea del Dharma” en Hua-t’ai.

Tras el conflicto recién iniciado, se dice que Shên-hui preparó una lista con los nombres de los patriarcas que él consideraba que eran los auténticos, la cual incluía a ocho patriarcas indios y seis chinos. Esta lista, obviamente ficticia, incluía como figura central a Bodhidharma y proclamaba a Hui nêng como el sexto patriarca.<sup>74</sup> Shên-hui continuó con sus ataques a la escuela del Norte incluso después de trasladarse al Ho-tsê-ssu (jp., Katakujî), sede de su escuela en Lo-yang, recriminando a P’u-chi (651-739) por haber incluido en la *Memoria del método de la transmisión* el nombre de su maestro, Shên-hsiu, en lugar del de Hui-nêng, y por haber reclamado el patriarcado, nombrándose a sí mismo como el séptimo heredero.<sup>75</sup>

---

<sup>72</sup> .- *Ibid.*, p. 113.

<sup>73</sup> .- Cf. Yanagida, Seizan 1967a, p. 109.

<sup>74</sup> .- Esta teoría generacional de los trece patriarcas ya fue expuesta por Shên-hui en la Asamblea de Hua-t’ai. Cf. Gernet, Jacques 1949 y Yanagida, Seizan 1967a, pp. 123-124, pp. 97-98. Como ha sido visto en el apartado referente a las crónicas de la transmisión de la luz, en el siglo VIII se incrementó el interés en la línea sucesoria.

<sup>75</sup> .- Cf. Yanagida, Seizan 1967a, p. 148.



Los miembros de la escuela del Sur no fueron precisamente rectos en sus métodos, pues se sabe que acusaron a los miembros de la escuela del Norte de organizar tramas para robar la túnica patriarcal y de exponerse a la infamia al alterar la inscripción de la tumba de Hui-nêng –e incluso de acuchillar por tres veces el rostro de su cadáver–.<sup>76</sup>

Posteriormente, la escuela del Norte se debilitó tras el fallecimiento de dos de sus maestros más destacados, I-fu (-736) y P'u-chi (651-739), y no pudo oponer gran resistencia a los inexorables ataques de la escuela del Sur. No resulta del todo claro si el declive de la escuela del Norte fue precipitado directamente por el conflicto establecido por Shên-hui en la Asamblea de Hua-t'ai, o por sí misma. La realidad es que este movimiento de la escuela del Norte comenzó a debilitarse ya desde la muerte de Shên-hsiu y, tras dividirse en varias líneas, desapareció finalmente a principios del siglo X. Por su parte, la línea de Shên-hui también desapareció tras varias generaciones, aunque la escuela del Sur logró sobrevivir en China a través de otras líneas sucesoras de Hui-nêng, desde donde el budismo de Meditación evolucionó hasta desarrollar finalmente su máxima expresión en el archipiélago japonés.

### **Escuela Cabeza de Buey**

Esta escuela recibía su nombre de su sede en la Montaña Cabeza de Buey (ch., Niu-t'ou; jp., Gozu), localizada en el sur de la ciudad de Nanking, al sureste de China. Surgió como una escuela de la corriente de Meditación dentro de la línea Ch'an de Bodhidharma consciente de su propia tradición hacia mediados del siglo VIII, disfrutando de un breve e intenso periodo de actividad.

El epitafio escrito por Li Hua (-766?) dedicado en honor a Hsüan-lang (637-754), famoso maestro de la escuela T'ien-T'ai, es el más antiguo testimonio

---

<sup>76</sup> .- Cf. *ibíd.*, pp. 110-111 y Gernet, Jacques 1949, pp. 94-95. En éstas y otras acusaciones se puede percibir la atmósfera llena de resentimiento generada en este conflicto. Según advierte Dumoulin: Mientras algunos de estos cargos son justificados, requieren una mayor atenuación". Dumoulin, Heinrich 1994, p. 114.

escrito en el que se ofrece una visión de esta escuela.<sup>77</sup> En él se narra que Bodhidharma había traído el budismo de Meditación al Reino del Medio después de veintinueve generaciones. Este texto es notorio porque no proporciona una lista de patriarcas chinos, sino que explica que el Ch'an se dividió en tres escuelas, plenamente florecientes cuando fue compuesto este epitafio: la escuela del Norte, representada por Shên-hsiu e I-fu, la escuela del Sur de Hui-nêng y la escuela Cabeza de Buey, fundada por Ching-shan.

Con respecto a esta última escuela, el texto destaca que el Dharma pasó tras cuatro generaciones hasta Tao-hsin, quien lo transmitió a Fa-jung que residía en la Montaña Cabeza de Buey, y que su maestro actual era Ching-shan.<sup>78</sup> Con motivo de ensalzar su propia tradición, la escuela necesitaba una línea clara de sucesión similar a la de otras tradiciones del budismo chino, la cual quedó definida dentro de esta tradición situando a Fa-jung (594-657) al comienzo y a Ching-shan (714-792) al final de la línea. Así, probablemente en protesta contra la pujanza de la escuela del Norte a principios del siglo VIII, la escuela Cabeza de Buey anunció su propia genealogía.<sup>79</sup> La presentación que se hace de Fa-jung en el epitafio como fundador de la escuela Cabeza de Buey es un punto en el cual coinciden todas las crónicas de la escuela del Sur. Sin embargo, resulta históricamente cuestionable que fuera discípulo del cuarto patriarca, Tao-hsin.<sup>80</sup>

Se sabe que Fa-jung mantenía estrechos lazos con la escuela San-lun-tsung (jp., Sanron-shû) y que también se encontraba influenciado por las doctrinas de la escuela T'ien-T'ai-tsung (jp., Tendai-shû).<sup>81</sup> Su aceptación de las en-

---

<sup>77</sup>.- Yanagida analiza la escuela Cabeza de Buey en 1967a, pp. 126-135 y en 1968, pp. 45ss. Ver también Miura, Isshû y Ruth Fuller Sasaki 1966, p. 175 y Dumoulin, Heinrich 1994, pp. 115-117.

<sup>78</sup>.- Cf. Yanagida Seizan 1967a, pp. 136-137.

<sup>79</sup>.- Cf. Dumoulin, Heinrich 1994, p. 115.

<sup>80</sup>.- Cf. *ibíd.*, p. 116.

<sup>81</sup>.- Como señalan Miura, Isshû y Ruth Fuller Sasaki: "Las doctrinas y prácticas de A-mi-t'o [ch., *Amitâbha*; jp., *Amida*] penetraron en todas las otras escuelas budistas chinas". Miura, Isshû y Ruth Fuller Sasaki 1966. pp. 174ss.

señanzas T'ien-T'ai sobre la naturaleza búdica universal de toda la realidad, no sólo de los seres humanos, fue severamente criticada por los seguidores de la escuela del Norte. En consonancia con la escuela del Sur, enseñaba que la completa realización tiene lugar “en la unión de la concentración meditativa (sánscrito, *samādhi*; jp., *jō*) y la sabiduría trascendental (scr., *prajñā*; jp., *e*).<sup>82</sup> Como centro del movimiento Ch'an, la escuela Cabeza de Buey alcanzó su florecimiento bajo dos discípulos de Chih-wei (646-722), Hui-chung (683-769) y Hsüan-su (668-752). Parece ser que, después de ocho generaciones, esta escuela se desvaneció finalmente.<sup>83</sup>

También hubo otros muchos seguidores del Ch'an en el siglo VIII que no estaban asociados a ninguna de las escuelas principales, pues en aquellos días se requería formar parte de la vida de la comunidad monástica.<sup>84</sup> Numerosos practicantes de la meditación viajaban de un lado al otro del país por su cuenta sin establecer disputas o antagonismos entre ellos y otros practicantes. El conflicto alentado por Shên-hui y sus seguidores al atacar a los partidarios de Shên-hsiu supone un hecho excepcional, y por ello más remarcable, pero no ha de pensarse que todo el panorama fuera igual en esta época. Desde una perspectiva histórica, esta división en dos áreas fundamentales provocada por diferentes visiones en la forma práctica de alcanzar la iluminación resulta ser de extrema importancia, ya que este conflicto tendrá repercusión en las divisiones que ocurrieron posteriormente en las diferentes escuelas del budismo de Meditación.

---

<sup>82</sup> .- En Yanagida, Seizan 1967a, pp. 138-139.

<sup>83</sup> .- Según Miura y Sasaki, esta escuela desapareció tras ocho o nueve generaciones. Cf. Miura, Isshû y Ruth Fuller Sasaki 1966. p. 148. Sin embargo, hay que notar que el último nombre conocido aparece en la séptima generación. Como señala Dumoulin: “Al distanciarse del conflicto entre las escuelas del Norte y del Sur, la escuela Cabeza de Buey trató de formular un tercer punto de vista. Esto sucedió, hasta cierto punto, al desarrollar un tipo de Ch'an a medio camino entre la escuela del Norte, con su insistencia en la meditación sobre todas las escrituras del budismo *Mahâyâna* por una parte, y la estricta adherencia de la escuela del Sur a la sabiduría del Camino del Medio y la exclusión de los *sûtra* como elementos necesarios para alcanzar la iluminación por la otra”. Dumoulin, Heinrich 1994, p. 116.

<sup>84</sup> .- En Yanagida, Seizan 1968. pp. 45ss. se citan varios ejemplos.

## Hui-nêng y el enigma del *Sûtra del estrado*

Hacia el siglo VII el Ch'an se desarrolló en la zona de la actual provincia de Hu-pei, en el emplazamiento monástico de Huang-mei-shan (jp. Ôbaizan), residencia del cuarto patriarca del Ch'an, Tao-hsin (580-651) y del quinto patriarca, Hung-jen (601-675). Durante los cincuenta años que aproximadamente duró la predicación de ambos maestros, cada vez se reunía a su alrededor un mayor número de estudiantes que eran devotos de diferentes escuelas budistas. Sin embargo, en Huang-mei se dedicaban básicamente a la práctica de la meditación.

Este periodo de crecimiento se prolongó durante el último cuarto del siglo VII en Yu-ch'an-ssu (jp., Gyokusenji), el cercano monasterio del discípulo más importante de Hung-jen, Shên-hsiu, de modo que el Ch'an existió durante tres cuartos de siglo en la forma de comunidades relativamente aisladas situadas en retiros de montaña.<sup>85</sup> Y es dentro de este contexto donde hay que tratar de situar a Hui-nêng (637-713), quien es normalmente considerado como el sexto patriarca y la figura principal del Ch'an chino.

Hasta el momento de la aparición en escena de Shên-hui –quien había estudiado bajo Shên-hsiu y luego bajo Hui-nêng– en la célebre Asamblea de Hua-t'ai, no se había tenido noticia de Hui-nêng, exceptuando la breve mención que de él se hace en la *Crónica de los maestros Lan-kâvatâra*. Cuando Shên-hui expuso en el debate las enseñanzas de su maestro, condenó las doctrinas de la escuela del Norte y aseguró que el verdadero patriarca era Hui-nêng. Posteriormente surgieron muchos maestros Ch'an que reivindicaban pertenecer a esta línea, los cuales recogieron los sermones, elaboraron las leyendas y propagaron las enseñanzas por territorios remotos, con lo que la teoría de Hui-nêng como sexto patriarca comenzó a ser aceptada cada vez en círculos más amplios.<sup>86</sup>

Aunque no se tienen apenas referencias históricas sobre Hui-nêng, su leyenda creció desde una simple línea en un texto hasta una detallada biografía, de

---

<sup>85</sup> .- Cf. McRae, John R 1986, p. 130.

<sup>86</sup> .- Cf. Yampolsky Philip, B. 1967, pp. 58-59.

modo que resulta muy difícil comprobar en qué medida el material elaborado puede ser aceptado o si ha de ser considerado como una pura invención.<sup>87</sup> Al igual que sucede en el caso de Bodhidharma, también ha sido puesta en duda la historicidad de Hui-nêng, si bien los historiadores sobre el movimiento de Meditación marcan el inicio de un nuevo periodo para de este movimiento con el nombre del sexto patriarca. Lo que parece claro es que durante el tiempo de Hui-nêng (637-713), en la quinta generación desde que el budismo de Meditación fuera transmitido a China por Bodhidharma, nacieron una serie de grupos que pueden ser definitivamente considerados como escuelas Ch'an. De este modo, Shên-hui, Shên-hsiu y Fa-jun, líderes de las escuelas del Sur, Norte y Cabeza de Buey respectivamente, expandieron sus líneas de enseñanza tan sólo unos doscientos años después de que Bodhidharma llegara a China.<sup>88</sup>

Históricamente hablando, no parece que pueda situarse a ninguna figura creativa individual en la base del nacimiento del Ch'an, sino que los logros que se alcanzaron asociados con la persona de Hui-nêng son parte de un complejo proceso que se extiende durante décadas. No obstante, tradicionalmente la figura de Hui-nêng ha sido aceptada como un hito esencial para poder abordar la doctrina de este movimiento.

Ciertamente, a pesar de todas las dificultades que puedan presentarse al tratar de comprender la doctrina y la experiencia *zen*, la forma final del movimiento de Meditación encuentra una ajustada expresión en las enseñanzas atribuidas a Hui-nêng, las cuales sirvieron como punto de referencia para todos los

---

<sup>87</sup> .- Cf. *ibíd.*, p. 59.

<sup>88</sup> .- Aunque las doctrinas de estas escuelas presentaban ciertas diferencias fundamentales, todas ellas tenían en común la practica de la meditación sentada o *zazen*. Como ha sido apuntado, tanto la escuela del Norte, de Shên-hsiu, como la escuela del Sur, de Shên-hui, y la escuela Cabeza de Buey, de Fa-jung, desaparecieron después de varias generaciones. Sólo la escuela del Sur continuó su florecimiento a través de otras líneas descendientes de Hui-nêng –las cuales produjeron un gran número de ramificaciones que se desarrollaron por varias regiones de China–, siendo la tradición que posteriormente se transmitió a Corea y Japón perdurando en la actualidad.

maestros de la escuela Ch'an a partir de mediados del siglo VIII y, posteriormente, para muchos maestros chinos y de otros países. Pero hay que tener en cuenta que no se pueden conocer con exactitud cuáles podrían haber sido esas enseñanzas, porque fueron sistematizadas con el fin de proporcionar una guía eficaz a todos los que quisieran adiestrarse en el arduo y misterioso camino hacia la luz.

Entre los numerosos trabajos que aportan detalles sobre Hui-nêng, muchos de los cuales pueden calificarse de entrada como espurios, aparece una obra donde el Ch'an alcanza una expresión solemne. Se trata del *Sûtra del estrado del sexto patriarca* (jp. *Rokuso dankyô*; ch., *Liu-tsu t'an ching*),<sup>89</sup> que contiene los principales elementos inspiradores del movimiento Ch'an de la época, y es revelador del conflicto que se produjo entre las escuelas del Norte y del Sur tras la muerte del quinto patriarca, Hung-jen. Puede considerarse que los acontecimientos que rodean la visita de Hui-nêng a la Montaña Oriental y el relato de la transmisión del patriarcado, constituyen el núcleo de la narración en forma autobiográfica que aparece en este *Sûtra del estrado*.<sup>90</sup>

Tras presentarse a su audiencia de forma breve relatando que cuando escuchó unos versos del *Sûtra diamante* quedaron resueltas de repente todas sus dudas, siendo posteriormente admitido por el quinto patriarca, Hui-nêng se despide de sus seguidores con un relato previo al que será el viaje más importante de su vida (secciones 1-3).

---

<sup>89</sup>.- T. 2007, vol. 48. También conocido como *Gran asiento del tesoro de la doctrina*, es uno de los más importantes manuscritos de esta época, considerado como uno de los textos sagrados del budismo de Meditación. Una de sus ediciones tempranas hallada en Tun-huang ha proporcionado un valioso material para resolver el enredo histórico sobre el que se edifica esta nueva era en la historia del Ch'an. Sobre los textos del *Sûtra del estrado* y sus fuentes, cf. Dumoulin, Heinrich 1994, pp. 124-129. Trad. parcial por Suzuki Daisetz T. en *Manual of Zen Buddhism* 1960 pp. 82-89. Hay trad. completa del texto de Tun-huang por Wing-tsit Chan. New York, 1963 y Philip. B. Yampolsky 1967. Una reciente traducción es la de Wong Mou-Lam et al., 1990.

<sup>90</sup>.- En el budismo, la palabra *sûtra* se encuentra normalmente reservada para los escritos que representan la transmisión directa de las enseñanzas de Buda. El título de esta obra, que la eleva a la categoría de *sûtra*, indica la posición privilegiada que le fue concedida entre los textos sagrados del movimiento de Meditación.

A partir de la sección cuarta, en el *Sûtra del estrado del sexto patriarca* es presentada una de las más célebres e intrigantes narraciones de toda la literatura Ch'an. Aquí se exponen unos famosos versos gracias a los cuales se dice que Hui-nêng logró la transmisión del patriarcado de manos de Hung-jen.

Un día, Hung-jen mandó reunir a todos sus discípulos y les instruyó diciendo que cada uno de ellos escribiera un poema que demostrase el nivel de su iluminación. Si uno de aquellos poemas manifestaba una verdadera comprensión del budismo, su autor recibiría la túnica del quinto patriarca y sería reconocido como el sexto patriarca chino (sección 4). Como todos los monjes asumían como seguro sucesor a Shên hsiu, el más veterano entre ellos, rehusaron seguir las instrucciones del maestro (sección 5).

Tras deliberar sobre las consecuencias que podía acarrear la escritura del poema, finalmente Shên-hsiu resolvió escribir los siguientes versos en una pared del templo (sección 6):

Este cuerpo es el árbol de Bodhi [la sabiduría],  
la mente es un espejo brillante en su pedestal.  
En todo momento ten cuidado de mantenerlo limpio,  
sin permitir nunca que el polvo ni la mugre se adhieran sobre él.

Cuando el quinto patriarca leyó estos versos, los alabó públicamente. Sin embargo, en su respuesta privada a Shên-hsiu, Hung-jen le transmitió que este poema no delataba un verdadero entendimiento y le sugirió que escribiera otro verso para obtener el *Dharma* (sección 7).

Entre tanto, un laico analfabeto, que se encontraba trabajando en la cocina limpiando arroz y era totalmente desconocedor de la proposición del quinto patriarca para obtener la sucesión, escuchó a un acólito recitando el poema de Shên-hsiu. Tal personaje iletrado no era otro que Hui-nêng, quien percibió al instante que aquellos versos no exponían el significado esencial del budismo. Cuando el muchacho explicó todo el asunto de los poemas relacionado con la transmisión del patriarcado a Hui-nêng, éste le pidió que le acompañase y que

escribiera los siguientes versos en la misma pared del templo que sustentaba el poema de Shên-hsiu (sección 8):

Nunca hubo árbol de Bodhi,  
el espejo brillante tampoco tiene un pedestal.  
La naturaleza de Buda es siempre limpia y pura.<sup>91</sup>  
¿Dónde hay espacio para el polvo y la mugre?

Existe otra versión de este poema, en la que se lee:

La mente es el cuerpo de Bodhi,  
El cuerpo es el pedestal del espejo.  
El espejo es originalmente limpio y puro.  
¿Dónde puede ser ensuciado por el polvo? <sup>92</sup>

Hung-jen declaró que estos versos no transmitían el verdadero entendimiento (sección 8). Sin embargo, comprendiendo que Hui-nêng había descubierto lo que era “la propia naturaleza”, le expuso el *Sûtra Diamante* y le confirió secretamente el título de sexto patriarca. Hui-nêng recibió de su maestro la túnica, que era el símbolo del patriarcado, como prueba que debía ser pasada de generación en generación y fue avisado de que tenía que partir de inmediato para evitar ser injuriado por los demás (sección 9).

Una de figuras destacadas en esta obra es Shên-hsiu, el líder de la escuela del Norte, quien aparece descrito como una persona sincera e instruida, aunque no plenamente iluminada. En uno de los tratados que Shên-hsiu escribió, el titulado *Tratado de la contemplación de la mente (Kuan-hsin lun)*, explica la con-

---

<sup>91</sup> .- Solamente en la versión de Tung-huan y en otra compuesta en 1071 por Hsi-hsia, el tercer verso aparece en esta forma. Las posteriores versiones cambian a la famosa: “Desde el principio ninguna cosa es”. Para la traducción de los distintos poemas se ha seguido la versión que aparece en Yampolsky, Philip 1967, pp. 130 y 132.

<sup>92</sup> .- Este segundo poema puede encontrarse solamente en la versión de Tung-huan y en la de Hsi-hsia. Hu Shih cree que la presencia de dos versos indica que el autor de esta autobiografía ficticia de Hui-nêng se encontraba experimentando con la escritura de estos versos y no estaba seguro de cuál sería mejor. Cf. Hu Shih 1960, pp. 20-21.



templación de la mente usando la metáfora de una lámpara votiva que nunca se extingue:

*Cuando la propia sabiduría es brillante y precisa, es semejante a una lámpara. Por esta razón, todos aquellos que buscan la emancipación siempre consideran al cuerpo como el pedestal de la lámpara, la mente como el disco de la lámpara y la fe como la mecha de la lámpara. El complemento de la sabiduría moral es estimado como la adición de aceite. La sabiduría, brillante y penetrante, es semejante a la llama de la lámpara. Si uno enciende constantemente la llama de la verdadera iluminación, su iluminación destruirá todas las tinieblas.*<sup>93</sup>

Según estas ideas, más que mantener simplemente el conocimiento de la propia naturaleza de Buda en el interior de uno mismo, ha de asumirse que la iluminación es innata en cada persona y trabajar para que funcione perfectamente en todo momento.

Acerca de Hui-nêng, el principal protagonista del *Sûtra del estrado del sexto patriarca*, en realidad lo que se sabe es prácticamente casi nada. En la lista de discípulos de Hung-jen que aparece en la *Crónica de los maestros Lañkâvatâra* se le cita como un maestro de importancia regional instalado en la lejana Ts'ao-ch'i (en la actual provincia de Kwangtung).<sup>94</sup>

Como aprecia McRae, seguramente el nombre de Hui-nêng habría pasado desapercibido hoy día de no haber sido por los esfuerzos de su discípulo Shên-hui, quien sólo aparece citado de modo efímero en el *Sûtra del estrado del sexto patriarca*. Durante su estancia en el Norte con Shên-hsiu hacia el final del siglo VII, Shên-hui parece haber mantenido buenas relaciones con su círculo de compañeros, aunque después presentó las enseñanzas que heredó de Hui-nêng en la Asamblea de Hua-t'ai atacando a la que él denominó despectivamente como "escuela del Norte".<sup>95</sup>

---

<sup>93</sup> .- En McRae, John R. 1989, p. 134.

<sup>94</sup> .- Cf. *ibíd.*, p. 134.

<sup>95</sup> .- Cf. *ibíd.*, p. 135.

Shên-hui creía que las enseñanzas que él había recibido de Hui-nêng sobre la iluminación súbita no eran compatibles con el tipo de meditación basado en la concentración mental que se practicaba en la escuela de Shên-hsiu, a las que calificaba de meros esfuerzos yóguicos. La doctrina con la que él estaba de acuerdo era la de la instantaneidad de la iluminación, que había recibido de Hui-nêng y que consideraba como el asunto más importante en la búsqueda espiritual.

Con Shên-hui, el enigma del intercambio de versos que dio lugar a la transmisión del patriarcado planteado en el *Sûtra del estrado del sexto patriarca* podría empezar a tener una resolución. De hecho, la mayor parte de los modernos especialistas han asumido que la narración incluida en este texto tal vez no sea fiel reflejo de la realidad histórica, sino un relato alegórico que expresa ideas asociadas con las escuelas del Norte y del Sur, que toma además estas doctrinas como paradigma entre las divergencias de enseñanzas religiosas dentro de la tradición del Ch'an. Desafortunadamente, como expone McRae, el asunto resulta más complejo y no es algo cuya solución se encuentre al alcance de la mano.<sup>96</sup>

En la opinión convencional de cualquiera que ya conozca los versos del *Sûtra del estrado*, estos versos se suelen interpretar como el arquetipo del conflicto entre las enseñanzas de la iluminación repentina y la iluminación gradual. Esta interpretación fue constatada por vez primera en los escritos de Tsung-mi (780-841), un destacado teórico Ch'an y Hua-yen.<sup>97</sup> Según él, lo que Shên-hsiu enseñaba puede ser descrito así:

*Aunque los seres sintientes están en posesión fundamental de la naturaleza de Buda, ésta se encuentra oscurecida y vuelta invisible a causa de su ignorancia inicial... Uno debe profundizar en las instrucciones orales de su maestro, rechazar el ámbito de la percepción y contemplar la mente, poniendo fin a pensamientos erróneos. Cuando estos pensamientos quedan extraídos uno experimenta la iluminación, no hay nada que uno no conozca. Es como un espejo os-*

---

<sup>96</sup> .- Cf. *ibíd.*, p. 136

<sup>97</sup> .- Las relaciones de Tsung-mi con los miembros de la elite literaria de la corte T'ang se encuentran documentadas en Gregory, Peter Nielsen 1981 y 1991.

*curecido por el polvo –uno debe procurar limpiarlo–. Cuando el polvo se ha ido y la brillantez [del espejo] aparece, no hay nada que no sea iluminado.*<sup>98</sup>

A pesar del gran impacto que tuvieron en su época las enseñanzas de Shên-hsiu, el entendimiento de Hui-nêng llegaría a ser considerado como superior a causa de que puede ser obtenido por cualquiera en una súbita y completa transformación. Pero lo que realmente distingue las enseñanzas de Hui-nêng de las de Shên-hsiu, así como de las de otros de sus predecesores y contemporáneos, reside en la declaración que aparece en el tercer verso en la que se afirma que “desde el principio ninguna cosa es”, la cual es evaluada como una expresión práctica de las enseñanzas del *śūnyatā* –la vacuidad esencial o insustancialidad de todas las cosas–.<sup>99</sup>

Sobre las posibilidades que se abren mediante la asimilación de estas enseñanzas, en el *Sûtra del estrado del sexto patriarca* puede leerse:

*Si tú despiertas al Dharma del no-pensamiento, penetrarás en todas las cosas enteramente, y verás el reino de Buda. Si despiertas a la doctrina súbita del no pensamiento, habrás alcanzado la posición de Buda.*<sup>100</sup>

En cuanto al verso en que se manifiesta la idea de que “desde el principio ninguna cosa es”, reemplaza a la imagen anterior en la cual se expone que “la naturaleza de Buda –o el espejo– (la mente) es pura y limpia” y, de este modo, se disipan todos los soportes lógicos y psicológicos que sostenían a esa mente pura y limpia. Al formular este precepto, se establece la idea principal de una comprensión singular de la práctica de la meditación. Según esta concepción, hay que tratar de suprimir el error de conceder un papel muy importante a la idea de pureza que, en realidad, significa “vacío” (*śūnyatā*) y consiste en la negación de todas las dualidades.

---

<sup>98</sup> .- En McRae, John R. 1989, p. 128.

<sup>99</sup> .- Cf. *ibíd.*, p. 128. Sobre los términos *śūnya* y *śūnyatā*, ver arriba pp. 151-153; 161-162.

<sup>100</sup> .- En Yampolsky, Philip B. 1967, p. 153.

En uno de los discursos del *Sûtra del estrado* Hui-nêng señala:

*Buenos amigos, en estas enseñanzas desde el comienzo sentarse en meditación no concierne a la mente ni a la pureza; nosotros no hablamos de adhesión. Si alguien habla de ‘ver la mente’ [entonces yo diría] que la mente es en sí misma ilusión, y como las ilusiones son semejantes a las fantasías, no hay nada para ser visto. Si alguien habla de ‘ver la pureza’, [entonces yo diría] que la naturaleza humana es por sí misma pura, pero a causa de los falsos pensamientos la Verdadera Realidad es oscurecida. Si tú excluyes las ilusiones, entonces la naturaleza original revela su pureza. Si activas tu mente para ver la pureza sin reconocer que tu propia naturaleza es originalmente pura, se producirán ilusiones de pureza. Como estas ilusiones no tienen lugar para existir, entonces tú sabes que cualquier cosa que veas no es nada más que ilusión. La pureza no tiene forma, pero, no obstante, algunas personas tratan de postular la forma de la pureza y consideran que esto es la práctica Ch’an.[...] <sup>101</sup>*

Desde su comienzo, los practicantes y teóricos del Ch’an enfocaban su interés en la “naturaleza de Buda” o “naturaleza propia” inherente a todos los seres, pues desde Bodhidharma todos sus sucesores creían firmemente en ella. En este discurso se incide en que toda adhesión supone una forma de esclavitud. Cuando uno se vincula a la “pureza” de esa naturaleza original, le confiere una forma y es esclavo de ella. Asimismo, cuando se vincula al “vacío”, se hace dependiente de él. Lo que aquí se indica es que se hace preciso adquirir la “visión de la propia naturaleza”, la cual, no siendo ninguna cosa, es “vacío”. Por consiguiente, “ver en la propia naturaleza” es ver en el “vacío”.

Con respecto a las perspectivas para alcanzar la iluminación, en el *Sûtra del estrado* se declara:

*El Dharma es una enseñanza, pero las personas somos del norte y del sur, y así han sido establecidas escuelas del Sur y del Norte. ¿Qué quiere decirse con ‘gradual’ y ‘repentina’? El Dharma en sí mismo es idéntico, pero para descubrirlo existe un camino lento y un camino rápido. Ver lentamente es el gradual;*

---

<sup>101</sup> .- En *ibíd.*, pp. 139-140.

*ver rápido es [la enseñanza] súbita. El Dharma no es súbito o gradual, pero algunas personas son perspicaces y otras torpes; de aquí los nombres 'súbita' y 'gradual'.*<sup>102</sup>

Según la interpretación más usual, cimentada en que Hui-nêng y Shên-hsiu eran los líderes de las escuelas del Sur y del Norte respectivamente, los versos de la transmisión del patriarcado son una alegoría del conflicto entre las dos escuelas que provocó la extinción de la escuela de Shên-hsiu y la virtual ascensión de la escuela del Sur —la cual era considerada superior a la del Norte al propugnar que la iluminación puede ser alcanzada por cualquiera en una repentina y completa transformación—. Sin embargo, según señala McRae: “Los tradicionalistas se disgustarán al saber que el relato del *Sûtra del estrado* es completamente inexacto como historia y que la interpretación convencional falla en casi cada uno de sus puntos”.<sup>103</sup>

Como indica McRae, en primer lugar, las biografías de Shên-hsiu y Hui-nêng revelan que ambos no coincidieron al lado de Hung-jen, ni probablemente tampoco estuvieron con el quinto patriarca hacia el final de su vida. De tal modo, el intercambio de versos para la sucesión del patriarcado simplemente nunca ocurrió.

En segundo lugar, los dos poemas no pueden ser interpretados simplíficadamente como representantes de dos posiciones opuestas, “gradual” y “súbita”, o conteniendo algún tipo de correspondencia simbólica con respecto a las enseñanzas de Shên-hsiu y de Hui-nêng. Hoy se sabe que Shên-hsiu, más que un método “gradual” de aproximación a la iluminación, enfatizaba una práctica constante. En el caso de Hui-nêng, aunque probablemente defendiera las enseñanzas de la iluminación súbita, hay que considerar que no se trataba exclusivamente de una doctrina de la escuela del Sur; de hecho, aparece en el contexto de las ideas de la escuela del Norte hasta la cuarta década del siglo VIII.

---

<sup>102</sup> .- *Ibid.*, pp. 162-163.

<sup>103</sup> .- McRae, John R. 1989, p. 129.

En tercer lugar, es ilegítimo considerar los dos poemas separadamente, puesto que claramente forman una unidad; es decir, el poema de Hui-nêng no es una declaración independiente de la idea de la iluminación súbita, sino que depende directamente del poema atribuido a Shên-hsiu. En opinión de McRae, el autor anónimo del *Sûtra del estrado* escribió los versos como una pareja hermanada con el fin de delimitar una única posición doctrinal.

En cuarto lugar, el *Sûtra del estrado* fue escrito hacia el año 780, cuando había transcurrido más de un siglo desde la muerte de Hung-jen, y la historia de la competición de versos no es conocida en ninguna fuente temprana. De tal modo, la imagen que se describe no es válida para finales del siglo VII sino que más bien debe ser entendida en el contexto del Ch'an de finales del siglo VIII. Para finalizar, McRae advierte que existe evidencia de que los dos poemas se encontraban fuertemente influenciados por fuentes de la escuela del Norte.<sup>104</sup>

Con todos estos datos, a la hora de abordar la historia del Ch'an durante las primeras décadas del siglo VIII, el primer estereotipo que debe ser rechazado es el del triunfo de la misión de Shên-hui. Aunque Shên-hui fue reconocido en sus últimos años por la corte imperial como el séptimo patriarca, no le fue otorgado este rango desde la tradición del Ch'an. De hecho, la propia línea de Shên-hui desapareció antes que la línea de los maestros del norte a los que él atacó. Tampoco se debe pensar que el gran impacto de Shên-hui estuviera directamente relacionado con sus reclamaciones doctrinales referentes a la iluminación súbita o con su versión de la transmisión de Hung-jen a Hui-nêng, sino que, más bien, parece que su verdadera influencia se dejó sentir en el campo de la retórica.<sup>105</sup>

---

<sup>104</sup> .- Cf. *ibid.*, pp. 128-130. Como señala McRae: "Los especialistas no pueden seguir aceptando la visión de la frase expresada por Suzuki Daisetz cuando él la llama 'la primera proclamación hecha por Hui-nêng' y 'una bomba arrojada en el campo de Shên-hsiu y sus predecesores'". En Suzuki, Daisetz T. 1949a, p. 22. Cf. *ibid.*, p. 130.

<sup>105</sup> .- Según es observado por McRae: "La censura de Shên-hui a la escuela del Norte por su supuesto gradualismo, equivalente a una acusación de conceptualización dualística, hizo indecisos a los posteriores maestros para expresar sus ideas en cualquier manera que pudiera ser vulnerable a un criticismo similar. En otras palabras, la campa-

En opinión de McRae: “La crisis de los primeros tiempos del Ch’an fomentada por Shên-hui, fue resuelta por la escuela Cabeza de Buey y el *Sûtra del estrado*”.<sup>106</sup> Según esta teoría, una de las principales misiones doctrinales de esta escuela fue atenuar la rivalidad creada en la campaña de Shên-hui. De tal modo, la escuela Cabeza de Buey se consideraba a sí misma como una “enseñanza separada de las dos escuelas” y sus miembros creían que la división de las dos escuelas fue provocado por un error de lenguaje. El *Sûtra del estrado* emergería de esta situación en parte como una respuesta a la campaña de Shên-hui, siendo uno de los propósitos de esta obra el aportar una narración coherente de la identidad de Hui-nêng como sexto patriarca sin referencia a Shên-hui.<sup>107</sup>

Una reexaminación de los “versos espirituales” del *Sûtra del estrado* revela la considerable influencia de las escuelas del Norte y Cabeza de Buey. La frase “en el principio ninguna cosa es” aparece frecuentemente en la literatura de la escuela del Norte. Existen paralelos cercanos entre la metáfora de la lámpara favorecida por la escuela del Norte (como en el pasaje anteriormente citado de Shên-hsiu)<sup>108</sup> y la metáfora del espejo en los dos famosos poemas.<sup>109</sup> En cuanto al emparejamiento de los dos poemas, sugiere un modelo característico de la doctrina de la escuela Cabeza de Buey: la exposición de una proposición doctrinal seguida de una inmediata negación, que usualmente indica un nivel más profundo de comprensión.

---

ña antinorteña de Shên-hui presionó a la escuela Ch’an en su conjunto a adoptar una norma de pureza retórica que evitara formulaciones con cualquier apariencia de dualismo”. *Ibid.*, p. 137.

<sup>106</sup> .- *Ibid.*, p. 137.

<sup>107</sup> .- Cf. *ibid.*, p. 137. Aunque sólo es nombrado de pasada, en el *Sûtra del estrado* aparece una referencia a Shên-hui en la sección 44. Cuando Hui-nêng reúne a sus discípulos para despedirse, todos ellos rompen a llorar excepto Shên-hui, quien es alabado por Hui-nêng y puesto como ejemplo de correcto entendimiento para el resto de sus discípulos. Por tanto, no parece que uno de los objetivos del *Sûtra del estrado* sea tratar de desligar definitivamente la figura de Shên-hui de la de Hui-nêng, aunque la no aparición de Shên-hui durante el resto de la obra es reveladora de este planteamiento.

<sup>108</sup> .- Ver arriba, p. 361.

<sup>109</sup> .- Ver arriba, pp. 359-360.

Una de las cosas que pueden aprenderse de estas averiguaciones es que en la doctrina del budismo Ch'an las cosas no son siempre como parecen; en realidad, muy a menudo no son lo que parecen. Aunque Shên-hsiu, el líder de la escuela del Norte, llegase a convertirse en una figura esencial en la evolución del budismo Ch'an, y aunque los cortesanos del siglo VIII estuvieran impresionados por su comportamiento aparentemente trascendental y sus interpretaciones del budismo, hacia el tiempo que el *Sûtra del estrado* fue escrito tres cuartos del siglo después la gloria de Shên-hsiu se había eclipsado, al tiempo que resurgía con fuerza la de Hui-nêng.

Tal vez esto sucediera porque la biografía de Shên-hsiu era simplemente demasiado bien conocida entre sus contemporáneos como para poder convertirlo en un héroe legendario. Sobre Hui-nêng, por el contrario, se presenta en el *Sûtra del estrado* una biografía sobre una figura prácticamente desconocida, lo cual pudo dar origen a crear una leyenda en la que Hui-nêng representaba la antítesis de todo lo que la clase social elevada estimaba: era del lejano sur, analfabeto, sin educación y, además, ni siquiera era monje. Como se ha apuntado con anterioridad, la historicidad de Hui-nêng es ampliamente debatida. Pero aunque la figura de Hui-nêng no fuera sino la representación de un anti-héroe religioso, no se puede pensar por ello que la importancia y validez del relato se encuentra comprometida por esa naturaleza apócrifa.<sup>110</sup>

---

<sup>110</sup> .- Cf. McRae, John R. 1989, pp. 138-139. Según observa McRae: "La importancia y validez del *Sûtra del estrado* no se encuentra comprometida por su naturaleza ficticia. Al contrario, la significación literaria y religiosa de este texto y su atractivo carácter central pueden encontrar realce por la ausencia de veracidad histórica. Como Bodhidharma y Hui-k'o antes de él, y Ma-tsu y Lin-chi después de él, Hui-nêng es en parte una creación de la imaginación religiosa colectiva china. Como un ideal espiritual generado por las aspiraciones de los primeros practicantes Ch'an y aceptado por subsecuentes generaciones, la imagen legendaria de Hui-nêng tiene una más profunda e íntima relación con el Ch'an y la cultura china que una esencialmente casual narración histórica no pudiera haber ofrecido nunca. Históricamente exacta o no, la historia y figura de Hui-nêng, junto con la versión tradicional del conflicto entre las escuelas del Norte y del Sur, continúan siendo aspectos vitales de las enseñanzas Ch'an/Zen". McRae, John R. 1989, p. 139.



## Zen de los patriarcas

El conflicto que recorrió las primeras décadas del siglo VIII entre las escuelas del Norte y del Sur no produjo en general grandes daños en el budismo Ch'an. Con la muerte de Shên-hui se suavizó la polémica y aparecieron nuevas escuelas que brotaron con fuerza renovada. Se desarrollaron mejores relaciones entre todas ellas y también entre las principales corrientes del budismo en aquellos momentos.

Hacia el final del siglo IX, los efectos de este periodo de transición en el budismo chino, adquirieron una mayor definición. En el budismo Ch'an, la figura del sexto patriarca, Hui-nêng, fue asumida como el principal factor unificador, y todos los seguidores del Ch'an se unieron bajo el estandarte de Hui-nêng.<sup>111</sup> En esta época los discípulos que se consideraban seguidores del sexto patriarca y de su camino súbito hacia la iluminación, comenzaron a expandirse por todo el país. Este movimiento, conocido como "Zen de los patriarcas" (jp., *soshi-zen*; ch., *tsu-shih ch'an*) traza su origen en Bodhidharma, el fundador del "Zen chino", y finalmente se extiende hasta Buda Śâkyamuni.

Este nombre de "Zen de los patriarcas" contrasta con otros tipos de Zen. Así, en el prefacio al *Ch'an-yüan-chu-ch'uan-chi*, una colección de dichos famosos de los maestros Ch'an y breves historias de varias escuelas de esta corriente cuya compilación realizó el patriarca de Hua-yen, Tsung-mi (780-841), se registran cinco tipos de *zen*: *zen* no budista, *zen* de la gente común, *zen Hînayâna*, *zen Mahâyâna* y *zen* del supremo vehículo o *zen* de los *tathâgata*.<sup>112</sup>

---

<sup>111</sup> .- Cf. Dumoulin, Heinrich 1994, p. 155. Como es observado por Alan Watts: "Las obras y los testimonios de los sucesores de Hui-nêng continúan ocupándose de la naturalidad. Basándose en el principio de que 'la verdadera mente es la ausencia de mente', y de que 'nuestra verdadera naturaleza no es ninguna naturaleza (especial)' subrayan también que la verdadera práctica del Zen no es una práctica, es decir, la aparente paradoja de ser un Buddha sin intentar ser un Buddha". Watts, W. Alan 1984, p. 122.

<sup>112</sup> .- Cf. Mizuno, Kôgen 1996, pp.179-180. Como señala este autor: "Esta categorización enfatiza el grado de iluminación alcanzado en el tipo de Zen practicado y el grado de sabiduría contenida en esa iluminación. Enfatiza el Zen que incluye la sabidu-

## Escuelas y corrientes

Tsung-mi, uno de los mejor conocidos budistas de su tiempo, señala en su estudio siete escuelas de variada importancia y aporta los nombres de los maestros destacados en aquellos momentos. Entre las escuelas Ch'an reseñadas, se encuentran la escuela del Norte y la escuela Cabeza de Buey, a las que añade otras dos: la escuela Ho-tsê (jp., Katakū) de Shên-hui, a la que pertenecía el propio Tsung-mi, y la del discípulo de Hui-nêng, Nan-yüeh (677-744). El líder de la tercera generación de la última escuela citada fue el gran Ma-tsu Tao-i (709-788), a quien la literatura Ch'an asocia con Shih-t'ou (700-790), cuyo maestro, Ch'ing-yüan (660?-740), fue también discípulo de Hui-nêng (637-713).<sup>113</sup>

En el centro del nuevo movimiento Ch'an emergen dos maestros: Ma-tsu (en la provincia de Chiang-hsi) y Shih-t'ou (en la provincia de Hunan), ambos pertenecientes a la tercera generación a partir de Hui-nêng. Aunque el movimiento Ch'an se había originado muy anteriormente, puede decirse que adquirió una forma más definida alrededor estos dos maestros, de los cuales derivarán las dos principales líneas del Ch'an.<sup>114</sup> Durante esta parte final del periodo T'ang, el eje del movimiento Ch'an se desplazó finalmente desde las ciudades a los distritos rurales.

En las crónicas del Ch'an y en las colecciones de *kôan* se mencionan a muchos otros maestros activos durante estos primeros tiempos, cuyas características distintivas son a menudo descritas a través de diálogos *zen* en forma de "preguntas y respuestas" (*môndo*). Numerosísima es la relación de tales maestros, si bien antes de concluir la exposición del desarrollo del Ch'an durante la dinastía T'ang parece oportuno considerar las figuras de Ta-chu Hui-hai y del

---

ría emanada de la suprema iluminación, el Zen de los *tathâgata*, el Zen de los patriarcas". *Ibid.*, p. 180.

<sup>113</sup> .- Ver adelante la tabla *Relación de maestros Ch'an*, pp. 379-383 (fig. 11).

<sup>114</sup> .- Sobre los dos líderes de las principales líneas de Ch'an durante el periodo T'ang, Ma-tsu y Shih-t'ou, cf. Dumoulin, Heinrich 1994, pp. 162-170. Para las líneas genealógicas de ambas líneas, cf., *ibid.*, pp. 367-368.

más notorio budista laico, P'ang Yün, así como de Ma-tsu y de sus tres grandes sucesores: Pai-chang, Huang-po y Lin-chi.

Ta-chu Hui-hai (fechas desconocidas) fue un discípulo de Ma-tsu. El tratado titulado *Sobre lo esencial para entrar en el Tao a través de la iluminación súbita* (jp., *Tongo nyûdô yômon-ron*; ch., *Tun-wu ju-tao yao-men-lun*) permanece como una de las obras más importantes en toda la historia de la literatura china y ha concedido a su autor el disfrutar de un lugar de privilegio dentro de la dilatada historia del budismo de Meditación en China.

En cuanto a P'ang Yün (-d. 811), cuya familia había sido confucianista durante generaciones, la *Crónica Ching-tê de la transmisión de la luz* informa que se acercó a practicar el Ch'an bajo Shih-t'ou. Cuando éste le aceptó, le interrogó de este modo: “¿Qué quieres ser, un monje o un laico?”. Tras lo cual P'ang Yün respondió: “Yo deseo ser lo que yo más admiro”. Por lo tanto [eligiendo la libertad], no se afeitó la cabeza ni llevó una túnica de monje.<sup>115</sup>

Un día el maestro Shih-t'ou le preguntó: “¿Qué has estado haciendo con tu tiempo desde que viniste a verme?”. P'ang-Yün respondió: “Si me preguntas por mis actividades diarias, no hay nada de qué hablar”. Él se presentó con el siguiente poema:

La actividad diaria no es otra cosa que armonía en lo interior.  
Cuando cada cosa que hago es sin tomar o rechazar,  
no hay contradicción posible en ninguna parte.  
¿Para quién es la majestad de las túnicas rojas y púrpuras?  
La altura del ser interior nunca ha sido ensuciada por el polvo del  
mundo.  
El poder sobrenatural y el funcionamiento maravilloso se encuentran  
en el hecho de llevar el agua y de cortar madera.<sup>116</sup>

---

<sup>115</sup> .- *Keitoku dentôroku* (ch., *Ching-tê ch'uan-teng lu*), capítulo 8. En Chang Chung-Yuan, trad. 1969, p. 175.

<sup>116</sup> .- En *ibíd.*, pp. 174-175.

Ciertamente, con este poema se expresa claramente la idea de que el funcionamiento pleno de la mente consiste en lograr la armonía interior dentro de las actividades que se realizan en la vida de cada día.

Es fama que P'ang Yün expuso el Ch'an con notoria elocuencia, siendo características sus veloces respuestas. Su fama creció considerablemente hacia el final de sus días y la gente acudía desde todos los puntos del país para escuchar sus interpretaciones de la doctrina.

### **La línea generacional**

Las enseñanzas que habían sido traídas por Bodhidharma a China y llevadas a su forma definitiva en la época de Hui-nêng, llegaron a su punto culminante durante el siglo IX con las figuras de Huang-po y Lin-chi, quienes fueron grandes expositores de la enseñanza no convencional en el Ch'an.<sup>117</sup>

Permaneciendo en una relación directa de maestro a discípulo, Ma-tsu, Pai-chang (Po-chang), Huang-po y Lin-chi fueron figuras dominantes durante el periodo posterior a Hui-nêng, cuando el Ch'an adquirió una forma más definida. Estos cuatro maestros son los que ayudan a enfocar el denominado Zen de los patriarcas: la transmisión de la mente de Buda fuera de las palabras y el despertar súbito a la naturaleza búdica a través de la visión de la propia naturaleza.<sup>118</sup>

Las cuatro generaciones se encuentran representadas en la literatura Ch'an por medio de colecciones de dichos (jp., *goroku*; ch., *lu*), un género literario típico en el que se hace evidente el carácter del Zen de los patriarcas. Las colecciones de sentencias de los maestros Ma-tsu, Pai-chang, Huang-po y Lin-chi fueron

---

<sup>117</sup> .- Huan-po (-850), fue el autor del *Doctrina de la mente universal* (jp., *Huang-po Enryôroku*; ch., *Wan-ling lu*). Trad. al inglés por Blofeld, John 1958 y al alemán por Zean, Robert 1960. También se le atribuye el *Ch'uan Hsin Fa Yao (Tratado sobre los fundamentos de la doctrina en la mente)*, cuyo contenido abarca el núcleo esencial de la doctrina. Lin-chi (-866) muestra sus enseñanzas en las *Crónicas de Lin-chi* (jp., *Rinzairoku*; ch., *Lin-chi lu*). Trad. al inglés por Sasaki, Ruth Fuller 1975 e Irmgard Schoegel 1976. También trad. al francés por Demiéville, Paul 1972.

<sup>118</sup> .- Cf. Dumoulin, Heinrich 1994, p. 179.

recopiladas en un mismo volumen llamado *La colección de las cuatro casas* (jp., *Shike goroku*; ch., *Ssu-chia yü lu*), lo que deja testimonio de la estrecha relación existente entre los cuatro miembros de esta línea sucesoria.<sup>119</sup>

Las sucesión externa de maestros a discípulos durante estas cuatro generaciones se encuentra entrelazada a través de profundas relaciones espirituales. Una expresión de esta relación puede ser el grito “¡ho!”, que Ma-tsu profería, y que fue retomado por Huang-po y Lin-chi pasando después a numerosas generaciones, el cual ha llegado realmente a simbolizar la línea de sucesión que se remonta a Lin-chi y a su escuela. Esta escuela seguidora del Zen patriarcal, se refería siempre a sí misma simplemente como la escuela Ch’an. Sus maestros usaron este nombre para describir el camino hacia la súbita iluminación a través de la meditación, convencidos de que representaban la tradición de la trasmisión de la mente de Buda que había llegado a China con Bodhidharma.<sup>120</sup>

Mientras el Ch’an se desarrollaba doctrinalmente y elaboraba sus métodos particulares encaminados hacia la iluminación, adquirió una evidente forma monástica mediante la compilación de una serie de “regulaciones para la comunidad pura” (*Ch’ing kui*). A menudo se señala que Pai-chang Huai-hai (720?-814), que fue discípulo de Ma-tsu Tao-i (709-788) y transmitió el espíritu de las enseñanzas de su maestro, fue el codificador de estas reglas monásticas. Sin embargo, se ha sugerido que tales regulaciones habían sido proyectadas anteriormente a la época de Pai-chang, y que éste recogió las normas que habían sido confirmadas por la experiencia a través de la tradición Ch’an, salvaguardando así a los practicantes de la meditación de una vida ociosa y carente de moderación. También se hace referencia a él como el creador de una comunidad monástica totalmente

---

<sup>119</sup> .- Esta colección se encuentra reunida también bajo otro título alternativo: *La colección de las cuatro casas de Ma-tsu* (jp., *Baso shikeroku*; ch., *Ma-tsu ssu-chia lu*). Una descripción del volumen sexto de esta obra, de autor y fecha desconocidos, puede verse en Miura, Isshû y Ruth Fuller Sasaki 1966, pp. 406-407.

<sup>120</sup> .- Cf. Dumoulin, Heinrich 1994, p 180. La escuela fundada por Ma-tsu, quien es considerado como el padre de la enseñanza no convencional del Ch’an, fue también conocida como la escuela, Hung-chou.

independiente de la escuela Lü (jp., Vinaya), pero existen evidencias de que no todos los grupos dedicados a la meditación estaban confinados en los monasterios de la escuela Lü anteriormente a Pai-chang, sino que existían comunidades independientes como la de la Montaña del Ciruelo Amarillo de Hung-jen. Pai-chang es aceptado también como el autor de la famosa frase “un día sin trabajo, un día sin comida”, pero de nuevo es probable que simplemente advirtiera una práctica que ya se encontraba bien establecida.<sup>121</sup>

La figura de Huang-po (-850), discípulo de Pai-chang y uno de los más destacados maestros de la línea de Ma-tsu, adquiere especial prominencia por ser el maestro de Lin-chi (-866), el fundador de la escuela del mismo nombre (jp., Rinzai), y desempeñar un papel fundamental en la obtención de la iluminación de este célebre maestro. Entre los métodos empleados por los maestros de esta línea generacional, se encontraban golpes, gritos y otros similares. Puede observarse un ejemplo en el siguiente diálogo entre Pai-chang y Huang-po:

*Un día Po-chang [Pai-chang] preguntó a Huang-po, “¿Dónde has estado? La respuesta fue que había estado al pie de la montaña Ta-hsiung recogiendo setas. Po-chan continuó, “¿Has visto algún tigre?”. Huang-po inmediatamente rugió como un tigre. Po-chang cogió un hacha como si fuera a cortar al tigre. Huang-po, repentinamente, abofeteó el rostro de Po-chang. Po-chang rompió a reír sinceramente, y entonces regresó a su templo y dijo a la asamblea: “Al pie de la montaña Ta-hsiung hay un tigre. Vuestra gente debería estar vigilante. Yo ya he sido dentelleado hoy”.<sup>122</sup>*

---

<sup>121</sup> .- Según señala Collcutt: “El valor positivo del trabajo manual en la vida monástica Ch’an, fue reforzado por la aceptación del concepto de iluminación súbita. Si la meditación era activa y constantemente practicada, la iluminación, como se argumentaba, podía ser alcanzada en mitad de actividades diarias como cortando leña, calentando el agua del baño, cultivando los campos o barriendo los suelos del monasterio. Llevado a un extremo, esto podría haber significado el rechazo de la meditación sentada (*zazen*). En la práctica, los maestros Ch’an no fueron tan lejos; el *zazen* mantuvo su lugar central en la práctica Ch’an”. Collcutt, Martin 1985, p. 9. Sobre la figura de Po-chang y el tema del trabajo manual, ver arriba, p. 238, nota 124.

<sup>122</sup> .- *Keitoku dentôroku* (ch., *Ching-tê ch’uan-teng lu*), capítulo 9. En Chang Chung-Yuan, trad. 1969, p. 103.

Lin-chi, sucesor de Huang-po, se caracterizó al igual que su maestro por emplear métodos violentos –entre los que destacaban gritos y bastonazos– para proporcionar a sus discípulos un acceso directo hacia el *satori*, de modo que la escuela que ambos representaban se distinguió de las otras escuelas de su tiempo por una cierta brusquedad. Este maestro advirtió que la realidad es una verdad insondable, por lo que proponía dejar que los pensamientos se alejen del espíritu y no tratar de lograr el “estado de Buda” para poder saborear así la iluminación.

Uno de los relatos de la *Crónica Ching-tê de la transmisión de la luz* de Tao-yüan, refleja un sermón de Lin-chi a sus discípulos en el que hace referencia a la obtención de su iluminación:

*Una vez el maestro se dirigió a la asamblea:*

*“¡Escuchad todos vosotros!. Quien quiera aprender el Dharma nunca debe preocuparse acerca de la pérdida de su propia vida. Cuando yo estaba con mi maestro Huang-po le pregunté tres veces por el significado real del budismo, y tres veces fui golpeado como si altos juncos me flagelaran en el viento. Yo quiero esos golpes de nuevo, ¿pero quién puede dámelos ahora?*

*Un monje proveniente de la multitud respondió:*

*“¡Yo te los daré!”.*

*El maestro Lin-chi, recogió un palo y se lo ofreció. Pero cuando trató de amarrarlo, el monje fue golpeado por el maestro.<sup>123</sup>*

Lin-chi es reconocido como el representante de una nueva forma de budismo basado en la experimentación personal de la realidad mediante un modo de vida libre y abierto.<sup>124</sup> Su voz ha llegado a nuestros días recogida en las páginas del *Rinzairoku* (ch., *Lin-chi lu*),<sup>125</sup> obra representativa de la tradición del

---

<sup>123</sup> .- *Keitoku dentôroku* (ch., *Ching-tê ch'uan-teng lu*), capítulo 11. En Chang Chung-Yuan, trad. 1969, pp. 121-122.

<sup>124</sup> .- Cf., Sasaki, Ruth Fuller 1975, p. IX.

<sup>125</sup> .- Durante los siglos IX y X, dentro del género literario de los “discursos” o “colecciones de dichos” al cual pertenece el *Rinzairoku*, se desarrolló un nuevo movimiento literario que reaccionaba contra las frías formas clásicas y giraba hacia formas de expresión populares e incluso vulgares, haciendo uso de lenguaje coloquial. Aunque la edición del *Rinzairoku* que se conserva actualmente no es el más antiguo ejemplo

Ch'an en unos momentos en que la sociedad china fue conmovida por graves disturbios hacia finales de la dinastía T'ang. He aquí un extracto de uno de sus discursos:

*Alguien preguntó: “¿Qué sucede acerca del verdadero Buda, el verdadero Dharma y el verdadero Camino?*

*El maestro dijo: “Buda es la pureza de la mente; Dharma es el esplendor de la mente; el Camino es la luz pura que penetra en todas partes sin impedimento. Los tres son uno, aunque todos son nombres vacíos y no tienen existencia real. Con el verdadero hombre del Camino, la mente no es interrumpida de momento en momento.[...]”<sup>126</sup>*

Lin-chi hubo de enfrentar un clima desapacible dentro de una China plagada de inquietudes internas y constantes amenazas de los bárbaros, que se asomaban ya tras las fronteras del norte. Dos décadas antes de su muerte, en el año 845, había tenido lugar la persecución contra el budismo decretada por Wutsung. Los historiadores sostienen que el Ch'an fue la única escuela de la época que sobrevivió a estas turbulencias sin serios daños, lo que sin duda es revelador del lugar especial que el budismo Ch'an ocupaba en aquellos momentos. En tal ambiente áspero se desarrolló la vigorosa personalidad de este maestro, que se rodeó siempre de una sencillez natural en busca del verdadero ser humano que no ocupa rango.<sup>127</sup>

La extraordinaria significación de la figura de Lin-chi dentro de la corriente budista de Meditación es, en gran parte, debida al papel fundamental que desempeñó su escuela durante el periodo Sung. Junto con la escuela Ts'ao-tung (jp., Sôtô), la escuela Lin-chi (jp., Rinzai) fue otra de las corrientes principales del Ch'an desarrollada durante el periodo Sung que logró ser implantada en Japón durante el periodo Kamakura. La importancia de este líder del Ch'an conti-

---

perteneciente este género, es considerado de modo unánime como el más significativo e influyente de todos ellos.

<sup>126</sup> .- *Rinzairoku* (ch., *Lin-chi lu*). En Sasaki, Ruth Fuller, trad. 1975, p. 32.

<sup>127</sup> .- Cf. Dumoulin, Heinrich 1994, pp. 189-197.



nuó siendo vital tras la posterior introducción de su escuela en Japón con la denominación de Rinzai, y los seguidores actuales de esta escuela, tal vez en mayor medida que los de cualquier otra dentro de la tradición del budismo de Meditación, se sienten profundamente deudores de las enseñanzas de su fundador.

## **Desarrollos posteriores del Ch'an**

A pesar de que en la última etapa de la dinastía T'ang las diferentes líneas de Ch'an aún aparecían frecuentemente asociadas a otras escuelas budistas, su vitalidad en este periodo fue tan extraordinaria que se forjó como la forma de budismo dominante en la sociedad china. Pero a pesar de la huella imborrable que habían dejado Huang-po y Lin-chi en el espíritu de esta sociedad, sus sucesores hubieron de enfrentar grandes dificultades para mantener vivo el espíritu de sus maestros y transmitir esta tradición. Sólo en la séptima generación, con Shih-shuang Ch'u-yüan (986-1039), la línea de sucesión de Lin-chi llegó al sur de China, a la provincia de Hunan, donde prosperó hasta convertirse rápidamente en la forma de Ch'an más influyente. Al asentarse la dinastía Sung, tras el turbulento periodo de las Cinco dinastías, el budismo Ch'an siguió conservando gran vitalidad y logró establecerse como el tipo de budismo dominante en China. Sin embargo, este movimiento presentó ahora un talante muy diferente al que había sido característico durante la dinastía T'ang.

## **Las Cinco Casas y Siete Escuelas**

Durante la segunda mitad del periodo T'ang (618-907) y el periodo de las Cinco dinastías (907-960), se formaron diferentes tradiciones o líneas doctrinales dentro del movimiento Ch'an. Las principales tradiciones serán conocidas en la historia como las Cinco Casas. Fa-yen Wen-i (885-958) fue quien primero usó el término en su tratado *Shûmon jikkiron* (ch., *Tsung-men shih-kuei lun*).<sup>128</sup> Aquí aparecen nombradas las casas de Ts'ao-tung (jp., Sôtô), Lin-chi (jp., Rinzai),

---

<sup>128</sup> .- Z. 2, p. 15. Cf. Dumoulin, Heinrich 1994, p. 213.

Yün-mên (jp., Ummon) y Kuei-yang (jp., Igyô), reseñando algunas de sus características. La lista se completaría con la propia casa de Fa-yen (jp. Hôgen).



10. Las Cinco Casas y Siete Escuelas Ch'an durante la dinastía Sung.

Tanto la escuela de Lin-chi como la de Kuei-yang nacieron de la línea de Nan-yüeh Huai-jang, discípulo de Hui-nêng, mientras que las escuelas de Tsao-tung, Yün-mên y Fa-yen nacieron de la línea de otro discípulo de Hui-nêng, Ch'ing-yüan Hsing-ssu. La escuela de Lin-chi, además, se dividió en otras dos líneas: Huang-lung y Yang-ch'i. Estos linajes Zen fueron caracterizados durante la dinastía Sung como las Cinco Casas y Siete Escuelas.

No resulta fácil encuadrar la actividad de todas estas escuelas en un determinado marco temporal. Ello es debido, sobre todo, a que algunos de sus fundadores pertenecen al periodo T'ang mientras otros entran dentro del periodo de las Cinco dinastías o del periodo Sung, y sólo será en las crónicas de esta última dinastía cuando aparezcan clasificadas como las Cinco Casas. En realidad, hacia el principio de la dinastía Sung tres de estas casas estaban disueltas, y sólo las tradiciones de Lin-chi y Ts'ao-tung continuaron con fuerza a través de todo este periodo. Todas las líneas del Zen llegadas a Japón proceden de uno u otro de estos dos linajes.

## 11. Relación de maestros Ch'an (siglos VI-X).

NOMBRE DE MAESTRO Y FECHAS	OBRA PRINCIPAL O RECO-PILACIÓN DE SEGUIDORES	FUNDACIÓN DE ESCUELAS Y COMENTARIOS
<b>Bodhidharma</b> (ch., P'u-t'i-ta-mo o Tamo). (jp., Bodai-daruma o Daruma) [¿440-532?]	<i>Tratado de las dos entradas y los cuatro actos.</i> Trad. al inglés por Jeffrey L. Broughton 1999, pp. 9-12. También por Red Pine, 1992 (1987), pp. 3-7; y Suzuki Daisetz T. 1951, vol. 3, pp. 199-204 y 1960, pp. 73-76.	<b>Primer patriarca chino.</b> Las fechas de Bodhidharma son inciertas. Llegado a China desde el sur de la India, supuestamente tomó residencia en el monasterio de Shao-lin (jp., Sôrinji). Es considerado además el <b>vigésimo octavo patriarca indio</b> en la línea directa que parte de Buda Śâkyamuni. El primer caso del <i>Heki-ganroku</i> relata el encuentro entre Bodhidharma y el emperador Wu de Liang.
<b>Hui-k'o</b> Sêng-k'o (jp., Eka) [¿487-593?]		<b>Segundo patriarca chino.</b> Sucesor de Bodhidharma y maestro de Sêng-ts'an. Conocido sobre todo por el brusco modo de acceder a la iluminación, tras cortar su brazo izquierdo y presentárselo a Bodhidharma. En la sección 41 del <i>Mumonkan</i> , aparece una relación del encuentro entre Bodhidharma y Hui-k'o.
<b>Sêng-ts'an</b> (jp., Sôsan) [- 606]	<i>Inscrito sobre la mente creyente.</i> Es uno de los poemas más tempranos del Ch'an. Pertenece probablemente a la dinastía T'ang. Trad. al inglés por Suzuki 1961 (1949), vol 1, pp. 196-201.	<b>Tercer patriarca.</b> Sucesor de Hui-k'o y maestro de Tao-hsin. Se le atribuye este poema, considerado como la primera exposición clara y comprensiva del Ch'an. Muestra sus principios básicos con una fuerte influencia taoísta.
<b>Tao-hsin</b> Ssu-ma (jp., Dôshin) [580-651]	En el <i>Registro de la transmisión de la lámpara</i> se consigna su maravilloso encuentro con el sabio Fa-jung.	<b>Cuarto patriarca.</b> Sucesor de Sêng-ts'an y el maestro de Hung-jen. Fundó la primera comunidad autosuficiente de monjes Ch'an tomando residencia en el Monte Shuang-feng en Huang-mei, instruyendo a sus seguidores en el <i>Lankâvatâra-sûtra</i> .
<b>Niu-t'ou Fa-jung</b> (jp., Gozu Hôyû) [594-657]	<i>Inscripción en la mente.</i> Esta obra es conocida como el acercamiento filosófico del <i>Prajñâpâramitâ-sûtra</i> en el Ch'an.	Fundador de la <b>escuela Niu-t'ou o Cabeza de Buey</b> . Gran discípulo del cuarto patriarca, Tao-hsin. La sede de su escuela estaba en el Monte Cabeza de Buey (ch., Niu-t'ou; jp., Gozu).

NOMBRE DE MAESTRO Y FECHAS	OBRA PRINCIPAL O RECOPIACIÓN DE SEGUIDORES	FUNDACIÓN DE ESCUELAS Y COMENTARIOS
<b>Hung-jen</b> (jp., Gunin o Kōnin) [601-675]	<i>Tratado de la contemplación de la mente.</i> Texto compilado en el nombre de Hung-jen y redactado probablemente por alguno de sus discípulos.	<b>Quinto patriarca.</b> Sucesor de Tao-hsin y el maestro de Shên-hsiu y Hui-nêng. Hung-jen fue el primero de los patriarcas que tuvo numerosos seguidores. Se dice que contaba con alrededor de 500 monjes en la Montaña del Ciruelo Amarillo (ch., Huang-mei-shan; jp., Ôbaizan).
<b>Shên-hsiu</b> (jp., Jinshû) [606?-706]	<i>Tratado de la contemplación de la mente y La puerta del significado del nacimiento del Gran Vehículo.</i> En estos tratados traza una práctica basada en las doctrinas <i>Mahâyâna</i> .	Shên-hsiu. Gran líder de la <b>escuela del Norte</b> . Se estableció en el monasterio Yü-ch'uan-ssu (jp., Gyokusenji). Enseñó las enseñanzas de los primeros patriarcas en las que el Ch'an se encontraba fuertemente influido por el budismo indio de meditación tradicional ( <i>dhyâna</i> ) y marcado con una gran carga doctrinal. Se cree que esta escuela confiaba como escritura básica en el <i>Lankâvatâra Sûtra</i> .
<b>Hui-nêng</b> Wei-lang (jp., Enô) [637-713]	Hui-nêng es el protagonista de la única obra china a la que se ha atribuido después la categoría de <i>sûtra</i> : <i>El gran asiento del tesoro de la doctrina</i> , usualmente conocido como el <i>Sûtra del estrado</i> . Trad. por Philip B. Yampolsky 1967, pp. 125-183; y por Wong Mou-Lam et al. 1990.	<b>Sexto Patriarca.</b> Líder de la <b>escuela del Sur</b> . Tenía su sede en Ts'ao-chi. Discípulo y sucesor de Hung-jen, con Hui-nêng se extingue la transmisión del patriarcado. En esta escuela se promulgaba un nuevo concepto de <i>dhyâna</i> en el que se produce la fusión entre <i>prâjña</i> y <i>dhyâna</i> . El Ch'an, que había estado marcado por el budismo indio tradicional, adquirió a partir de ahora un sello característicamente chino.
<b>Ch'ing-yüan</b> Hsing-ssu (jp., Seigen Gyôshi) [660?-740]		Sucesor directo de Hui-nêng. Primera línea principal del periodo T'ang. Del <b>linaje de Ch'ing-yüan</b> surgirán las escuelas de Tsao-tung, Yün-mên y Fa-yen.
<b>Yung-chia</b> Hsüan-chüeh (jp., Yôka Genkaku) [665-713]	<i>Recopilación de obras del maestro Ch'an Yung-chia Hsüan-chüeh.</i>	Discípulo de Hui-nêng. Conocido como "Maestro de la Iluminación de alojarse por una noche". Combinaba la filosofía T'ien-t'ai con el Ch'an. Destacó por aplicar la dialéctica Mâdhyamika al Ch'an.

NOMBRE DE MAESTRO Y FECHAS	OBRA PRINCIPAL O RECO- PILACIÓN DE SEGUIDORES	FUNDACIÓN DE ESCUELAS Y COMENTARIOS
<b>Shên-hui</b> Ho-tsê (jp., Katakú Jinne) [668-770]		Sucesor directo de Hui-nêng. Sigue el estilo de Ch'an de Hui-nêng: Fundador de la <b>escuela Ho-tsê</b> , con sede en el monasterio Ho-tsê-ssu (jp., Katakúji) en Loyang.
<b>Huai-jang</b> Nan-yüeh (jp., Nangaku Ejô) [677-774]		Sucesor directo de Hui-nêng. Segunda línea principal del periodo T'ang. Maestro de Ma-tsu. Del <b>linaje de Huai-jang</b> surgen las Escuelas Lin-chi y Kuei-yang.
<b>Shi-t'ou Hsi-ch'ien</b> Shi-t'ou Heshang (jp., Sekitô Kisen) [700-790]	<i>Fusión de diferencia y unidad.</i>	Junto con Yüeh-shan Wei-yen (Yakusan Igen) sigue el estilo de Ch'an de Hui-nêng, fundando la <b>escuela Yüeh-shan</b> . La obra de Shi-t'ou supone un trabajo fundamental en la dialéctica del Ch'an.
<b>Ma-tsu Tao-i</b> Chiang-hsi Tao-i (jp., Basô Dôitsu) [709-788]	<i>Diálogos registrados del maestro Ch'an Chiang-hsi Tao-i.</i>	Maestro de la línea que desemboca en Lin-chi. Siguió el estilo de Hui-nêng y fundó la <b>escuela Hung-chou</b> . Conocido como patriarca Ma; es el padre de la enseñanza no convencional del Ch'an.
<b>P'ang Yün</b> Tao-hsüan (jp., Hôkoji) [d. 811]	<i>Colección de trescientos poemas y gâthâs. Trad. al inglés por Ruth Fuller Sasaki, et al. 1976 (1971).</i>	El más notorio budista laico; formalmente un confucianista. Aparece en el caso 42 del <i>Hekiganroku</i> .
<b>Ta-chu Hui-hai</b> (jp., Ekai) [¿-?]	<i>Sobre lo esencial para entrar en el tao a través de la iluminación súbita.</i>	
<b>Pai-chang Huai-hai</b> Po-chang Hui-hai (jp., Hyakujô Ekai) [¿720?-814]	Trad. al inglés del <i>Pai-chang yü-lu</i> y del <i>Pai-chang kuang-lu</i> por Thomas Cleary 1978. También existe otra trad. al inglés que recoge las crónicas de Pai-chang por Yi T'ao-t'ien 1975, pp. 42-73.	Discípulo y sucesor de Ma-tsu y maestro de Kuei-shan Ling-yu y de Huang-po Hsi-yun. Pai-chang aparece en los casos 2 y 40 del <i>Mumokan</i> , así como en los casos 26, 53, 70, 71 y 72 del <i>Hekiganroku</i> .

NOMBRE DE MAESTRO Y FECHAS	OBRA PRINCIPAL O RECO- PILACIÓN DE SEGUIDORES	FUNDACIÓN DE ESCUELAS Y COMENTARIOS
<b>Nan-ch'üan P'u-yüan</b> (jp., Nansen Fugan) [748-835]	<i>Extenso registro del maes- tro Ch'an Nan-ch'üan P'u- yüan.</i>	Sucesor de Ma-tsu Tao-i. Formalmente, es considerado como un escolar de la escuela de Hua-yen y de la escuela del Camino del Medio. Nan-ch'üan aparece en los casos 14, 19, 27 y 34 del <i>Mu- monkan</i> y 28, 31, 40, 63, 64 y 69 del <i>Hekiganroku</i> .
<b>Huang-po</b> Hsi-yüan (jp., Ôbaku Kiun) [d. 850]	<i>Doctrina de la mente univer- sal.</i> Trad. al inglés por John Blofeld 1958. También trad. al alemán por Robert Zean 1960.	Anteriormente estudiante de la filosofía T'ien-t'ai. Famoso por su instrucción en la iluminación de Lin-chi I-hsüan. Apa- rece en <i>Hekiganroku</i> , caso 10.
<b>Kuei-shan</b> Ling-yu (jp., Isan Reiyû) [771-853]	<i>Diálogos registrados del maestro Ch'an Kuei-shan Ling-yu de T'an-chou.</i>	Cofundador con Yang-shan Hui-chi [814- 890] de la <b>escuela Kuei-yang</b> .
<b>Chao-chou</b> <b>Ts'ung-shên</b> (jp., Jôshû Jûshin) [788-897]	<i>Diálogos registrados del maestro Ch'an Chao-chou.</i>	Famoso por el uso de la conversación diaria, más que por gestos no convecio- nales, en la enseñanza del Ch'an. Discí- pulo de Nan-ch'üan.
<b>Mu-chou Tsao-tsung</b> Chên Tsun-su (jp., Bokujû Chinson- shuku)		Instructor del Gran Maestro Yün-mên Wên-yen. Fue el primer hombre que reconoció la capacidad de Lin-chi I-hsüan. Aparece en el <i>Hekiganroku</i> , caso 10.
<b>Lin-chi I-hsüan</b> (jp., Rinzai Gigen) [-866]	<i>Diálogos registrados de Lin- chi.</i> Trad. inglesa por Ruth Fuller Sasaki 1975, e Irm- gard Schoegel 1976. Trad. al francés por Paul Demiéville 1972.	Fundador de la <b>escuela Lin-chi</b> . Versa- do en el <i>Vinaya sûtra</i> antes de conver- tirse al Ch'an. De su Escuela deriva la rama Zen Rinzai, que aglutina todas las escuelas Rinzai existentes hoy en Japón.
<b>Tung-shan Liang-chieh</b> (jp., Tôzan Ryôkai) [807-869]	<i>Diálogos registrados del maestro Ch'an Tung-shan Liang-chieh. Registros de dos maestros: Ts'ao y Tung.</i>	Fundador de la <b>escuela T'sao-tung</b> . Su principal contribución fue la aplicación de la filosofía de Hua-yen (jp., Kegon) inte- grándola en las enseñanzas del Ch'an.

NOMBRE DE MAESTRO Y FECHAS	OBRA PRINCIPAL O RECO- PILACIÓN DE SEGUIDORES	FUNDACIÓN DE ESCUELAS Y COMENTARIOS
<b>Yang-shan Hui-chi</b> (jp., Kyôzan Ejaku) [814-890]	<i>Diálogos registrados del maestro Ch'an Yang-shan Hui-chi de Yuan-chou.</i>	Co-fundador, junto con Kuei-shan, de la <b>escuela Kuei-yang</b> . Aparece en el <i>Mumonkan</i> , caso 25.
<b>Ts'ao-shan Pên-chi</b> (jp., Sôzan Honjaku) [840-901]	<i>Diálogos registrados del maestro Ch'an Ts'ao-shan Pên-chi de Fu-chou.</i>	Co-fundador, junto con Tung-shan, de la <b>escuela Ts'ao-tung</b> . Aparece en el <i>Mumonkan</i> , caso 10.
<b>Yün-mên Wên-yen</b> (jp., Ummon Bun'en) [864-949]	<i>Registro de Yün-mên.</i>	Fundador de la <b>escuela Yün-mên</b> . Aparece en el <i>Mumonkan</i> , caso 15 y en el <i>Hekiganroku</i> , casos 8 y 50.
<b>Hsüeh-fêng I-ts'un</b> (jp., Seppô Gizon) [882-908]	<i>Registro de diálogos del maestro Ch'an Hsüeh-fêng.</i>	Notorio por la diligente devoción hacia el Ch'an. Se cuenta que visitó a Tung-shan Liang-chieh en el Monte Tung en nueve ocasiones y a T'ou-chih Ta-tung en el Monte T'ou-chih en tres ocasiones. Aparece en el <i>Mumonkan</i> , caso 13 y <i>Hekiganroku</i> , caso 21.
<b>Hsiang-yen</b> Chih-hsien (jp., Kyogen Chikan) [-898]	<i>Himno de exhortación a la iluminación. Himno del retorno al vacío.</i>	Conocido por la inusual ocurrencia que le llevó a la iluminación. Maestro del emperador de la dinastía T'ang, Hsuan-tsung cuando éste era príncipe. Aparece en el <i>Mumonkan</i> , caso 5.
<b>Fa-yen Wên-i</b> (jp., Hôgen Buneki) [885-958]	<i>Diálogos registrados del maestro Chan Wen-i. Gâthâ de Wen-i. Comentario sobre los sûtra budista.</i>	Fundador de la <b>escuela Fa-yen</b> . Aparece en el <i>Mumonkan</i> , caso 26 y en el <i>Hekiganroku</i> , caso 7.
<b>Yung-ming Yen-shou</b> (jp., Yômyô Enju) [904-975]	<i>Recopilación de documentos del espejo.</i>	Un gran estudioso de filosofía budista; su advocación combinaba enseñanzas de Tierra Pura con Ch'an.
<b>Tung-shan Shou-ch'u</b> (jp., Tôzan Shusho) [d. 990]	<i>Registro de diálogos del maestro Ch'an Tung-shan Shou-ch'u.</i>	Famoso por el <i>kôan</i> "Tres libras de lino" que aparece en el caso 18 del <i>Mumonkan</i> . También aparece en el caso 15 del <i>Mumonkan</i> , y en el <i>Hekiganroku</i> , caso 12.

## ESPLENDOR DEL BUDISMO CH'AN (SIGLOS XI-XIII)

El budismo Ch'an alcanzó la cima de su desarrollo cultural durante las dinastías Sung del Norte (960-1126) y Sung del Sur (1127-1279). Las dos escuelas Ch'an, Ts'ao tung (jp., Sôtô) y Lin-chi (jp., Rinzai), se consolidaron durante estos periodos y se expandieron por extensas zonas de China.

A causa de su influencia en el plano religioso y su significación a nivel cultural, los monasterios de esta época disfrutaron del favor de la corte y las clases gobernantes. También a partir de estos momentos, los seguidores del Ch'an empezaron a tener más contactos con otras escuelas budistas y a construir templos e instalar imágenes budistas. Los monjes Ch'an empezaron a practicar elaboradas ceremonias y adoptaron el canto de *sûtra* o textos sagrados del budismo *Mahâyâna* que tenían relación con las enseñanzas de meditación, desarrollándose de este modo una religión con unos principios filosóficos complicados.<sup>129</sup>

Además, fueron también inventados en este periodo métodos específicos de practicar el *zazen* tales como los *kôan* (ch., *kung-an*), los cuales son tenidos en gran estima en las modernas comunidades japonesas. El sistema *kôan* empleado en el budismo de Meditación consiste en una especie de problema religioso al cual los aprendices se someten con el fin de elevar su educación espiritual en su proceso hacia la iluminación. En su origen, el *kôan* no era más que una afirmación o proposición relacionada con alguna enseñanza del Ch'an que el maestro presentaba al estudiante y que éste respondía, de manera que se desarrollaba un diálogo que desafiaba la razón convencional. Tales proposiciones, que había que ir superando progresivamente, estaban basadas en anécdotas de los anteriores maestros, y fueron reunidas posteriormente en las crónicas y colecciones de dichos, constituyéndose en una parte importante de la literatura Zen.

---

<sup>129</sup> .- Como es señalado por Collcutt: "Doctrinalmente, las enseñanzas Ch'an interactuaron con las ideas de las escuelas T'ien-t'ai, Tierra Pura y Hua-yen (Kegon). Los monasterios Ch'an estaban en íntimo contacto con la sociedad y los monjes Ch'an desarrollaron funciones religiosas para las intenciones de sus patrones seculares". Collcutt, Martin 1985, p. 10.



Aunque la práctica del *kôan* tomó forma durante el periodo Sung, sus orígenes retroceden mucho más atrás en la historia del Ch'an. El maestro de la escuela Lin-chi, Nan-yüan Hui-yung (-930), fue el primero en utilizar el sistema *kôan* al emplear las palabras de los antiguos maestros para abrir a sus discípulos a la iluminación súbita.<sup>130</sup> Con el paso del tiempo, comenzaron a coleccionarse numerosas historias sobre aquellos estimados maestros que podían llevar a sus discípulos a la iluminación con un sólo gesto extraño o una palabra, compilándose ordenadamente amén de añadirse versos y comentarios.<sup>131</sup> La más antigua colección de *kôan* se encuentra en los escritos de Fen-yang Shan-chao (942-1024),<sup>132</sup> publicados por su discípulo Shih-shuang Ch'u-yüan (986-1039).<sup>133</sup> Se trata de una obra en tres volúmenes titulada *Fun'yôroku* (ch., *Fen-yang lu*) en la que se expresa la devoción hacia Lin-chi, quien era el maestro fundador de esta escuela. Bajo Shih-shuang, la escuela Lin-chi creció en popularidad y desarrolló relaciones con la corte imperial. Durante su vida apareció el *Tenshô kôtôroku*, una de las famosas “cinco crónicas de la transmisión de la luz” del periodo Sung, que contenía mucho material utilizado posteriormente en la composición de antologías de *kôan* y suponía la fundación de la edad de oro de la escuela Lin-chi.

Tras Shih-shuang, la escuela de Lin-chi se bifurcó en dos ramas: la escuela de Yang-ch'i Fang-hui (jp., Yôgi Hôe) y la de Huang-lun Hui-nan (jp., Ôryô E'nan). Huang-lun (1002-1069) utilizaba un método similar al *kôan* que consistía en una especie de prueba en el que se proponían tres preguntas, conocidas ya desde aquella época como “tres barreras” (jp., *sankan*). La escuela de Huang-

---

<sup>130</sup> .- Cf. Dumoulin, Heinrich 1994, p. 246.

<sup>131</sup> .- Dumoulin observa la incertidumbre existente acerca de la historicidad de los *kôan*: “Las fuentes históricas de los *kôan* son posteriores y bastante informales; con gran libertad literaria sus autores tomaron las desconcertantes respuestas y payasadas de los adeptos Zen y transformaron estas palabras e historias en lo que tenemos en la actualidad –casos *kôan* y ayudas específicas a lo largo del camino hacia la iluminación”. Dumoulin, Heinrich 1994, p. 245.

<sup>132</sup> .- Puede consultarse una biografía sucinta en Miura, Isshû y Ruth Fuller Sasaki 1966, pp. 158-159.

<sup>133</sup> .- Para una biografía de Shih-shuang, cf. *ibid.*, pp. 212-213.

lun contó con destacados sucesores en China, aunque desapareció en este país antes de finalizar el periodo Sung. No obstante, es ésta la rama de la escuela Lin-chi que ha logrado sobrevivir hasta nuestros días al ser llevada a Japón por el monje budista Myôan Eisai (1141-1215).

Durante el periodo Sung, la escuela Yang-ch'i, de la línea de Lin-chi, fue con la que el budismo de Meditación mostró su mayor desarrollo. Yüan-wu K'ê-ch'in (jp., Engo Kokugon), perteneciente a esta escuela, publicó en 1125 el *Registro de la piedra verde* (jp., *Hekiganroku*; ch., *Pi-yen lu*), que es una recopilación de *kôan* con explicaciones, la cual vino a ser reconocida como una obra fundamental para la escuela china Lin-chi y, posteriormente, para la japonesa Rinzai.<sup>134</sup> Wu-men Hui-k'ai (jp., Mumon Ekai) compuso en 1229 *La puerta sin barrera* (jp., *Mumonkan*; ch., *Wu-mên-kuan*), que es la otra colección de *kôan* empleada mayoritariamente en los templos japoneses Rinzai.<sup>135</sup>

Posteriormente a Yüan-wu, se desarrollaron las dos ramas principales del Ch'an durante el periodo Sung. Dos de sus discípulos, Ta-hui Tsung-kao (jp., Daie Sôkô, 1089-1163),<sup>136</sup> defensor de la práctica *kôan*, y Hung-ch'ih Shao-lung (jp., Kikyû Jôryû),<sup>137</sup> que fue el líder de la escuela que propugnaba la llamada "iluminación silenciosa" (jp., *mokushômei*; ch., *mo-chao ming*), ayudaron a expandir la escuela Lin-chi alrededor de China y prolongaron su edad de oro.

## Las Cinco Montañas y los Diez Templos

El *zen* de los patriarcas, que había sobrevivido inicialmente sin el patronazgo imperial, comenzó a recibir gran atención a partir de la ascensión de la dinastía Sung, al tiempo que crecía rápidamente el número de monjes y practi-

---

<sup>134</sup> .- Yüan-wu (1063-1135) y su discípulo Ta-hui (1089-1163) fueron quienes empezaron a utilizar las recopilaciones de relatos existentes en la literatura Ch'an y desarrollaron el sistema *kôan*. Para una breve biografía de Yüan-wu, cf. *ibid.*, pp. 161ss.

<sup>135</sup> .- Para una ilustración del método *kôan*, ver adelante pp. 493-505.

<sup>136</sup> .- Puede verse una biografía de Ta-hui en Miura, Isshû y Ruth Fuller Sasaki 1966, pp. 163ss.

<sup>137</sup> .- Para una biografía de Hung-ch'ih (1077-1136), cf. *ibid.*, pp. 171-172.

cantes. Sólo en contadas ocasiones durante los primeros tiempos del Ch'an se habían producido lazos especiales con la corte imperial, como cuando tuvo lugar el conflicto entre las escuelas del Norte y del Sur y los monjes de la escuela del Norte Shên-hsiu (606?-706) y P'u-chi (651-739). Sin embargo, tras la caída de la dinastía Sung del Norte, la figura que fue la referencia principal del movimiento de Meditación durante este periodo, Ta-hui Tsung kao, disfrutó de considerable favor de la corte imperial en el sur. En realidad esto supuso un cierto grado de institucionalización y control estatal que afectó seriamente al espíritu del movimiento Ch'an.<sup>138</sup>

Se piensa que se estableció un sistema de tres hileras, regulado jerárquicamente, en el cual cinco templos –conocidos como las Cinco Montañas– fueron clasificados en el nivel superior: el Ching-shan, el Pei-shan y el Nan-shan en Hangchow y el Tai-pai-shan y el A-yü-wan-shan en Mingchou.<sup>139</sup> Los complejos monásticos favorecidos pertenecían todos a la línea Yan-chi (jp., Yogi) de la escuela de Lin-chi (jp., Rinzai). Este sistema fue seguido y amplificado en Japón (*gozan*), donde llegó a incluir la mayor parte de las líneas medievales del Zen Rinzai y una rama de la escuela Sôtô. Apenas se sabe nada de la organización de este sistema en China, aunque se puede dudar de que llegaron a alcanzar el grado de organización que fue característico de los monasterios pertenecientes a este sistema en Japón, o que fueran comunidades formadas exclusivamente por miembros de la escuela Ch'an de la línea de Yang-chi, sin mezcla de adherentes devotos de las escuelas Lü o T'ien-t'ai.<sup>140</sup>

---

<sup>138</sup> .- Cf. Dumoulin, Heinrich 1994, p. 266.

<sup>139</sup> .- Una lista de los monasterios Ch'an que se piensa que fueron incluidos en las varias hileras de este sistema, se encuentra en Imaeda, Aishin 1970, pp. 143-146. Sobre los *gozan* en China, ver también adelante, volumen II, pp. 286, nota 54.

<sup>140</sup> .- Cf. Collcutt, Martin 1981, p. XVI y XVII del prefacio. Como señala este autor: "La cima del prestigio social e influencia del Ch'an fue alcanzada probablemente hacia finales del siglo XII cuando un grupo de 5 'montañas' y unos 35 templos provinciales menores fueron distinguidos con rango oficial. Fue este imponente sistema de establecimientos monásticos el que encontraron los monjes japoneses cuando se reanudó el contacto con China en el siglo XII". *Ibid.*, p. 10.

La vitalidad del Ch'an en el siglo XII puede ser constatada mediante el análisis del *Código Ch'an-yuan* (1103). Sin embargo, aunque puede observarse cómo la meditación y el trabajo manual son aún enfatizados, existen indicaciones de una elaborada formalización del ceremonial y la vida monástica, lo cual se hace evidente en los códigos posteriores.<sup>141</sup>

## **Legado del budismo Ch'an**

Cuando se formaron las escuelas Ch'an en China, lo hicieron como escuelas de meditación, y, por tanto, su carácter puede ser trazado en la tradición de sus enseñanzas de meditación. No es necesario ni siquiera decir que el budismo de Meditación consiste en una verdad inmutable e imperecedera; sin embargo, ciertamente se plantea una enorme dificultad a la hora de abordar en su conjunto todas las líneas chinas de enseñanza del budismo de Meditación, pues en el proceso de formación de grupos dedicados al entrenamiento en la meditación tuvieron lugar muchos cambios, y las prácticas fueron realizadas de forma bastante diferente según las diversas líneas o escuelas.<sup>142</sup>

Al principio, los monjes contemplativos se reunieron en los monasterios de las escuelas de budismo antiguamente establecidas. Sin embargo, a medida que la meditación creció en popularidad, pasó de ser uno de los varios tipos de práctica budista a convertirse en la aproximación más directa a la iluminación. De tal modo, resultó natural que la meditación fuera ensalzada por sus practicantes y que algunos maestros llegaran a formar sus propias pequeñas comunidades, probablemente ya desde una fecha tan temprana como el siglo VI.

Mientras se puede observar cómo a lo largo del periodo T'ang el Ch'an conservó un estilo sencillo de notoria influencia india, con una doctrina directa que no sufrió en su esencia cambios significativos, a partir del periodo Sung el espíritu práctico chino comenzó a hacerse más evidente y las enseñanzas del

---

<sup>141</sup> .- Cf. Collcutt, Martin 1981, p. 10.

<sup>142</sup> .- Cf. Imaeda, Aishin 1983, p. 23.

Ch'an fueron sistematizadas a través de los *kôan*, que forman hoy día uno de sus pilares. La escuela Lin-chi (jp., Rinzai), que propugnaba esta vía de acercamiento a la iluminación, fue dominante durante la dinastía Sung, llegando a absorber hacia el final del periodo a todas las otras casas y movimientos menores con excepción de la escuela Tsao-t'ung (jp., Sôtô) en la que pervivió la influencia de Hung-ch'ih. De este modo, hacia la dinastía Sung, triunfó el Ch'an que giraba alrededor de las escuelas de Lin-chi y Tsao-t'ung, y se estableció firmemente como la rama dominante del budismo en China.

A partir del siglo X, coincidiendo con el inicio del esplendor en China del budismo de Meditación, se observa cómo la literatura Ch'an empezó a ser cada vez más abundante. Así, aunque en muchos estudios se dice que el Zen es una enseñanza sin palabras y que sólo es posible efectuar su transmisión de mente a mente, el número de libros Ch'an que aparecieron desde el final de la dinastía T'ang sugiere que se trataba de un asunto algo más complicado que simplemente “contemplar la naturaleza original y ser un Buda”.

Las colecciones de *kôan* y las crónicas que recogen las anécdotas y dichos de los maestros, suponen un compendio de enseñanzas que constituyen el conjunto más sistemático en lo que se refiere a la exposición teórica del Ch'an. No obstante, para poder abordar del modo más completo posible el desarrollo histórico de esta corriente del budismo habría que atender también a otra gran variedad de fuentes que no han sido sino parcialmente exploradas en la literatura occidental y, especialmente, tratar de prestar la debida atención a las obras de arte, que en el caso de China consisten en volúmenes de poesía, retratos y pinturas religiosas. Todas estas manifestaciones artísticas constituyen documentos históricos de primer orden, que cobran mayor importancia cuando, debido a la ausencia de otras evidencias históricas –como ocurre tan a menudo en el contexto del movimiento budista de Meditación en China–, no existen los suficientes datos que permitan trazar un claro panorama de los diferentes logros obtenidos a lo largo de su evolución.

El Ch'an, que se había formado durante los periodos T'ang y Sung como una especial vía de pensamiento chino, fue propagado a través del territorio continental traspasando incluso estas fronteras, con lo que llegó así a quedar claramente definido el carácter de este movimiento al implantarse en Corea y Japón. En el archipiélago japonés los monasterios adquirieron en ocasiones el título oficial de “montañas”, ya fueran construidos en valles montañosos o al nivel del suelo, tratando de seguir el ideal creado en China de un retiro espiritual armonioso que sirviera de refugio para el saber y las artes.<sup>143</sup>

Tras el periodo esplendor durante el periodo Sung, la escuela Ch'an continuó su desarrollo a través de las dinastías Yüan (1271-1368) y Ming (1368-1662).<sup>144</sup> Y aunque su declive comenzó a ser ya evidente hacia el final la dinastía Yüan, sus manifestaciones lograron prolongarse durante la dinastía Ch'ing (1636-1912) subsistiendo aún en nuestros días en algunas comunidades del sur de China, de modo que todavía pueden encontrarse ciertas agrupaciones que se dicen sucesoras de esta doctrina. Sin embargo, en la medida en que han podido ser estudiadas, parece que se desvían hacia los planteamientos puramente meditativos y hacia las preocupaciones esotéricas del budismo tántrico tibetano.<sup>145</sup>

---

<sup>143</sup> .- Esta influencia se dio también en Corea a través de la formación de las llamadas “nueve montañas de la escuela Sŏn” (Kusan Sŏnmun), que son los nueve centros principales extendidos alrededor de esta península. El ideal de retiro montañoso se ve ampliamente cumplido en el monasterio Sŏn coreano de Songgwans-sa, cuyo emplazamiento en los valles montañosos es característico a este respecto. Sobre estos monasterios coreanos, ver más arriba, pp. 244-245.

<sup>144</sup> .- Es poco lo que se conoce de los desarrollos del Ch'an a partir de la dinastía Sung. Según Collcutt: “Para una pintura más clara del budismo Ch'an en las dinastías Sung y Yüan, debemos esperar ulteriores investigaciones de especialistas de historia y religión china dentro de la institución budista como conjunto y dentro de medio ambiente de tales centros Ch'an como A-yü-wang-shan o Ching-shan. *Ibid.*, p. XVIII del prefacio.

<sup>145</sup> .- Estas preocupaciones esotéricas implican el reconocimiento de un principio muy extendido según el cual existen diferentes tipos de seres humanos para los que no convienen las mismas formas de vida y prácticas espirituales. Según afirma Watts: “En cualquiera de esos casos tienen una concepción del Zen entremezclada con una doctrina compleja y cuestionable acerca de la anatomía psíquica del hombre, que parecería derivar de ideas de la alquimia taoísta”. Watts, W. Alan 1984, p. 137.

## BUDISMO DE MEDITACIÓN EN JAPÓN

Cuando Japón entró en la historia como un Estado unificado en el siglo VI d. C., también hizo su aparición una de las influencias más importantes en la vida religiosa de los japoneses: la religión del budismo. Como señala Tamaru Noriyoshi: “Tan persuasiva ha sido esa influencia, no sólo en el área de la religión sino de la cultura japonesa en general, que cualquier intento de comprender esta dimensión de la vida japonesa estaría condenado si no se tuviera el budismo en cuenta”.<sup>146</sup> Desde esta perspectiva el budismo se presenta como una religión que está fuertemente enraizada en la sociedad japonesa. Al mismo tiempo, sin embargo, permanece el hecho de que el budismo es una religión de origen extranjero portadora de ideas y prácticas foráneas.

Desde el momento en que tuvo lugar la introducción del budismo en Japón, se expandió entre las clases altas de la sociedad, siendo aceptado como un complejo de ideas y objetos (*sûtra*, obras de arte, doctrinas, etc.), que desde entonces empezaron a ser asimilados y creativamente reproducidos, con lo que se inició en este territorio un budismo inequívocamente japonés. Pero a pesar de que las doctrinas budistas habían hecho aparición en Japón en el siglo VI d. C., la mentalidad budista hubo de sufrir un proceso de adaptación al modo de pensar del pueblo japonés, y no sería hasta el final del periodo Nara (645-794) cuando el budismo terminará por consolidarse en este país y pasará a convertirse en la principal fuente de transmisión de la cultura china a Japón.

Debe tenerse en cuenta, por tanto, que el budismo que se encuentra en Japón no es el budismo que había nacido en India y crecido en China. En manos japonesas el budismo fue consciente o inconscientemente “indigenizado”. De este modo, mientras el budismo llegó a ejercer un gran impacto en el tradicional sentido japonés de los valores, también se transformó significativamente a sí mismo bajo la influencia del sistema de valores delineado por el *shintô*.

---

<sup>146</sup> .- Tamaru, Noriyoshi y David Reid, eds. 1996, p. 43.

El elemento religioso e intelectual más importante que el budismo aportó a Japón fue, sin duda, el principio de trascendencia y de negación del mundo. Al abrir una perspectiva que no existía en las ideas religiosas de los japoneses anteriormente a la introducción del budismo, dicho principio lógicamente no fue entendido en los primeros momentos.

Se dice que el príncipe Shôtoku Taishi (541-621 o 622) fue el primer japonés que llegó a un real entendimiento del pensamiento budista y adquirió una profunda fe en él.<sup>147</sup> Aunque en los 17 artículos de su Constitución sus preceptos morales son confucianistas, Shôtoku volvió a las enseñanzas budistas para su última vía de legalidad.

Durante los siglos VI y VII el budismo se expandió velozmente por todo el país entre las clases aristocráticas, y llegó a ser muy influyente como resultado del respaldo del Gobierno. De este modo, a partir del periodo Nara, que señaló el comienzo de la era aristocrática en el Japón, el budismo se convirtió en un vehículo de suma importancia para la transmisión de la cultura china a Japón. A partir del periodo Kamakura (sobre el siglo XIII) surgieron las escuelas de carácter más popular, con lo que el budismo se extendió entre todas las capas de la sociedad y logró una gran prosperidad que perdura hasta nuestros días.

Puede decirse que el gran valor del budismo en Japón fue ofrecer a la sociedad la posibilidad de entrar en contacto con una muy avanzada tradición cultural desarrollada en India, China y Corea, que le permitió desarrollarse genuinamente en actividades filosóficas y literarias que hasta entonces habían permanecido en un estadio embrionario. Pero hay que constatar que el budismo no supuso para el pueblo nipón solamente una fuerza espiritual o meramente intelectual, pues de su mano entrarían también en el archipiélago toda una serie de nuevos conceptos y modelos artísticos que serían aquí reelaborados y elevados a la categoría de lo sublime.

---

<sup>147</sup> .- Sobre la figura del príncipe Shôtoku y la recepción del budismo en Japón, cf. *ibíd.*, p. 49.



## ORÍGENES DEL BUDISMO DE MEDITACIÓN EN JAPÓN (SS. VIII-XII)

El conocimiento de las técnicas de meditación pudo haber sido introducido por vez primera en Japón desde China en el periodo T'ang por el monje japonés Dôshô (629-700), el fundador de la escuela Hossô, quien parece ser que estableció algunas salas de meditación.<sup>148</sup> El monje Saichô (767-822), fundador de la escuela Tendai, también estuvo familiarizado con el Ch'an, y es sabido que introdujo las prácticas de la meditación como parte de sus enseñanzas. Tiempo después, el monje chino I-k'ung (jp., Gikû), quien llegó a Japón hacia 834, expuso las doctrinas del budismo de Meditación al emperador Saga (786-842).<sup>149</sup> El budismo de Meditación, por lo tanto, no arraigó en Japón de modo independiente, sino que durante siglos apareció incorporado dentro de la tradición Tendai como uno de los elementos del “camino de los cuatro ramales” de la práctica de esta escuela –estudio de *sûtra*, rituales esotéricos, disciplina (*vinaya*) y contemplación–, permaneciendo en esta situación subordinada hasta el siglo XIII.<sup>150</sup>

De este modo, aunque existen ejemplos del budismo Ch'an de la dinastía T'ang, el cual fue intermitentemente transmitido a Japón, no será hasta el comienzo del periodo feudal –coincidiendo con el momento de máximo apogeo de la dinastía Sung de China (hacia finales del siglo XII)–, cuando comience la definitiva introducción del movimiento Zen en Japón con la aparición de las escuelas Daruma, Sôtô y Rinzai.

---

<sup>148</sup> .- Cf. Collcutt, Martin 1981, p. 3.

<sup>149</sup> .- Cf. *Japanese-English Buddhist Dictionary* 1999, p. 84. Sobre el origen del Zen en Japón, cf. Imaeda, Aishin 1962a, pp. 1-7. Sobre I-k'ung, cf. p. 478, nota 77.

<sup>150</sup> .- Collcutt expone una serie de razones por las que el budismo de Meditación tardó tanto tiempo en constituirse en forma de escuelas independientes en Japón: “El fracaso del Zen en establecer su independencia en los contactos iniciales puede ser atribuido a la vitalidad preponderante y a la popularidad del budismo Shingon y Tendai entre la nobleza cortesana japonesa, a la extrema novedad y carácter paradójico de las enseñanzas Zen, a la relativa inmadurez sectaria del Ch'an en la dinastía china T'ang y a la interrupción de relaciones oficiales desde el fin del siglo IX”. Collcutt, Martin 1981, p. 4. Para un análisis de las misiones japonesas enviadas a China entre los años 630 y 838, cf. Tôno Haruyuki. “Japanese Embassies to T'ang China and Their Ships”. *Acta Asiatica* 69, 1995, pp. 39-62.

Aunque la introducción del Ch'an de la dinastía Sung en Japón tuvo lugar durante la era Kamakura, lográndose fusionar a partir de ese momento de un modo progresivo con la vida y las tradiciones culturales japonesas, la verdadera influencia de este movimiento se produjo con la ascensión de la dinastía Ashikaga, siendo a lo largo del periodo Muromachi cuando se manifestó en los diversos campos del arte y consiguió afectar a la vida general del pueblo japonés.

Durante los periodos Muromachi, Momoyama y principios de Edo, la influencia espiritual del Zen logró extenderse hacia numerosos niveles de la sociedad, principalmente entre la clase guerrera, y se manifestó explícitamente en una serie de artes que influyeron enormemente en el desarrollo de la mentalidad japonesa. Cuando en el siglo XVII los maestros de la escuela Ôbaku llevaron a Japón el budismo de Meditación de la dinastía Ming, se produjo un renacimiento de los orígenes chinos que contrastaba con el Zen de las escuelas ya instaladas en territorio japonés, pues ha de tenerse en cuenta que el Zen que ya había sido japonizado desde los siglos XIII al XVI en el seno de las escuelas Sôtô y Rinzai.

### **Transmisión del budismo de Meditación a Japón**

Tras el cese del envío de embajadas en el siglo IX, los contactos con China se reanudaron en los últimos años del periodo Heian (794-1192) y desde fines del siglo XII las enseñanzas del Ch'an comenzaron a aflorar en Japón.

Durante el tiempo en que las relaciones habían permanecido interrumpidas, la situación religiosa había variado notablemente en China. Mientras el budismo de la Tierra Pura encontraba gran aceptación popular, las enseñanzas del Ch'an mostraron una mayor definición, llegando finalmente a aventajar en prestigio e influencia al resto de las escuelas y a convertirse en la forma de budismo dominante en China.<sup>151</sup> Los monjes japoneses, que en número creciente viajaban al sur de China buscando la revitalización de sus escuelas, comprobaron que la

---

<sup>151</sup> .- Cf. Ch'en, Kenneth 1964, pp. 389-408.

mayor parte de los monasterios de la región de Hangchow pertenecían al movimiento Ch'an; por tanto, debió resultar totalmente natural que se sintieran interesados por la vitalidad de sus enseñanzas y el estilo de su vida monástica, y desearan implantar ambas en su tierra de origen.<sup>152</sup>

Aunque en la interpretación convencional de los historiadores sobre el budismo de Meditación se atribuye la introducción del Rinzai Zen en Japón a Myôan Eisai y del Sôtô Zen a Dôgen Kigen, a partir de cuyas figuras suelen trazarse los posteriores desarrollos del Zen, en realidad la historia verdadera es más compleja al intervenir otras muchas figuras que jugaron un papel destacado en el desarrollo de esta corriente del budismo en Japón.<sup>153</sup>

### **Eisai y el inicio de la escuela Rinzai**

El primero que transmitió las enseñanzas del Zen de la dinastía Sung a Japón fue Myôan Eisai (Yôsai, 1141-1215), quien fundó la escuela Rinzai. Eisai entró en el centro Tendai del Monte Hiei en 1154, estudiando allí las doctrinas de esta escuela. En su primer viaje a China realizado en 1168, Eisai visitó los principales templos T'ien-t'ai, reclamando a su regreso una reforma de su propia escuela en relación con una observación estricta de los preceptos budistas. En 1187 realizó un segundo viaje a China permaneciendo durante cuatro años bajo la instrucción del monje Ch'an Hsü-an Huai-ch'ang (jp., Kian Eshô), de quien obtuvo el reconocimiento de su iluminación. De regreso a Japón, Eisai introdujo las enseñanzas de la escuela Lin-chi (jp., Rinzai), aunque se encontró con la seria oposición de las escuelas del budismo esotérico, las cuales se encontraban firmemente establecidas, y de la propia aristocracia cortesana de Kyoto.

Eisai era un monje budista que seguía las enseñanzas Tendai. Aunque a su regreso de China trató de promover el Zen en Kyoto, hubo de huir de los rece-

---

<sup>152</sup> .- Cf. Collcutt, Martin 1981, pp. 4-5.

<sup>153</sup> .- Para los desarrollos del budismo de Meditación en Japón anteriores a la llegada de Eisai y Dôgen, ver también adelante pp. 398-399.

los de las escuelas Tendai y Shingon trasladándose hasta Kamakura, donde encontró refugio en el Gobierno militar de los Hôjô allí establecido. De este modo, en un principio Eisai rechazó la idea de instalarse en Kyoto, estableciéndose en Kamakura bajo el amparo del nuevo Gobierno militar, con lo que comenzaron desde ese mismo momento unas intensas relaciones entre los monjes Rinzai Zen y la elite guerrera del Japón. Fueron entonces construidos templos Zen en Kamakura, como el Jufuku-ji, fundado por Eisai, el Kenchô-ji, el Engaku-ji, etc.

Eisai viajó nuevamente a Kyoto, ahora con el apoyo del régimen militar, y fundó el templo Ken'nin-ji, comenzando a partir de entonces un movimiento de reforma en Kyoto y Kamakura que evolucionó con el paso del tiempo hasta que finalmente fue promovida la denominación de Cinco Templos Oficiales (*gozan*), el sistema de las Cinco Montañas que consolidaría las escuelas de la línea Rinzai en Japón. Sin embargo, cuando Eisai se trasladó por segunda vez a Kyoto, se acomodó a la vida religiosa de la antigua capital observando tanto las prácticas de las escuelas Tendai y Shingon como las del budismo de Meditación.<sup>154</sup> De este modo, a pesar de que Eisai estableció una serie de templos Zen,<sup>155</sup> en realidad nunca llegaron a funcionar como tales durante su época, y él continuó siendo siempre un monje Tendai determinado en reafirmar los preceptos como una parte esencial de las enseñanzas de esta escuela. Esta afiliación a la escuela Tendai se encuentra reflejada en sus obras, pues aunque Eisai escribió numerosos libros, en realidad sólo uno estaba dedicado al Zen, el así llamado *Propagación del Zen en defensa del país (Kôzen gokokuron)*.<sup>156</sup>

---

<sup>154</sup> .- Hay que considerar que las teorías de las escuelas Tendai y Shingon, dominantes durante el periodo Heian, eran demasiado elaboradas y abstrusas para ser comprendidas fácilmente por la generalidad de los japoneses. A pesar de todo, estas escuelas contribuyeron vigorosamente a implantar las teorías budistas y aportaron numerosas manifestaciones en el campo de las artes, especialmente en pintura y escultura.

<sup>155</sup> .- Eisai fundó templos en Kyûshû (Shôfuku-ji), Kamakura (Jufuku-ji) y Kyoto (Ken'nin-ji). Ver mapa *Transmisión del budismo Zen a Japón*. p. 404 (fig. 12)

<sup>156</sup> .- Cf. "Kôzen gokokuron". Yanagida, Seizan. ed. y trad. 1972. Existe traducción parcial de esta obra al inglés por Albert Welter bajo el título "Eisai's Promotion of Zen for the Protection of the Country", en Tanabe, George J. Jr. 1999, pp 66-70.

Entre los principales transmisores del Zen Rinzai de los primeros tiempos destaca Enni Ben'en (Shôitsu Kokushi 1202-1280), quien recibió instrucción del sucesor de Eisai, el monje Eichô (-1247), y de varios maestros Tendai. Tras recibir la tradición esotérica Tendai, viajó a China en 1235 y practicó bajo un famoso maestro Ch'an. De regreso a Japón fundó tres templos en Kyûshû, aunque fue impugnado por las escuelas previamente establecidas. Con el apoyo de Kujô Michiie (1193-1252) se trasladó posteriormente a Kyoto y allí fundó el monasterio de Tôfuku-ji, donde enseñó un tipo de Zen mezclado con ciertos elementos del budismo esotérico.

Otro monje destacado perteneciente a la escuela Rinzai fue Shînchi Kakushin (Hottô Kokushi, 1207-1298), quien pertenecía a la escuela Shingon anteriormente a su entrada en la escuela Rinzai. Durante su viaje a China iniciado en 1249 permaneció junto a Wu-men Hui-kai (Mumon Ekai, 1185-1260), el célebre compilador de la colección de *kôan* conocida como *Mumonkan* (ch., *Wu-men-kuan*), de quien heredó sus enseñanzas. En 1254, tras su regreso a Japón, Hottô Kokushi fundó un templo en Wakayama. De él se afirma también que estableció relaciones con la corte de Kyoto donde acudía a menudo para disertar sobre las enseñanzas *zen*.

No puede concluirse la revisión de las figuras fundamentales de la escuela Rinzai de los primeros tiempos sin hacer referencia a Lan-ch'i Tao-lung (Rankei Dôryû, 1213-1278), monje Ch'an chino que emigró a Japón en 1246 siendo acompañado de otro grupo de monjes. A su llegada, el regente japonés Hôjô Tokiyori le ofreció instalarse en Kamakura, donde fue nombrado abad del templo Kenchô-ji en 1253. El estilo de Zen de Lan-ch'i Tao-lung mantenía el carácter de Ch'an de la época Sung, libre de elementos esotéricos, y enfatizaba la observación estricta de las reglas monásticas. Permaneció en Japón durante unos treinta años durante los que realizó frecuentes traslados y realizó una gran labor formativa, con lo que contribuyó decisivamente al establecimiento del Rinzai Zen como una escuela independiente.

## Nônin y la escuela Daruma

Durante el tiempo en que Eisai permaneció en China en su segundo viaje, un monje llamado Nônin (también Dainichi o Dainichibô, ¿-1196?) se presentó ante todos como un maestro Zen.

Aunque se tienen escasos datos sobre la vida de Nônin, se sabe que, al igual que Eisai, había estudiado budismo Tendai en el Monte Hiei.<sup>157</sup> Cuando Nônin se sintió insatisfecho con estas enseñanzas, se estableció en el Sanbô-ji, un templo Tendai situado en el área de Kyoto, en Settsu, donde comenzó a enseñar su forma de Zen. Las enseñanzas de Nônin parecen haber sido simples y directas. La figura de Bodhidharma se sitúa en el centro de su sistema. El lema “una transmisión aparte de las escrituras” fue defendido como la esencia del Zen, por lo que en esta escuela se eludía la observación de los preceptos y el compromiso en prácticas budistas ordinarias.

De tal manera, no ha de resultar sorprendente que cuando Eisai regresó de su segundo viaje a Japón se sintiese violentado al encontrar un tipo de Zen que iba en contra de lo que él había aprendido en China, el cual abrazaba abiertamente los preceptos.<sup>158</sup> Recientes investigaciones muestran cómo el libro por el que Eisai es más conocido, el citado *Propagación del Zen en defensa del país*, era en parte un ataque contra las enseñanzas de Nônin.<sup>159</sup> Eisai argüía que los preceptos deben ser mantenidos y que el puro Zen (no la versión “transmisión separada fuera de las escrituras”) debe ser practicado. En el siguiente texto, alguien aborda a Eisai con las siguientes palabras:

*Alguna gente descuidadamente se refiere a la secta Daruma como la escuela Zen. Pero estos [adherentes Daruma] dicen, “No hay preceptos que seguir, ni*

---

<sup>157</sup> .- El único apunte biográfico existente es del periodo Edo (1603-1868). Puede verse la traducción de algunos de los pasajes del periodo Edo relativo a la biografía de Nônin en Yampolsky, Philip B. 1989, p. 142.

<sup>158</sup> .- Cf. *ibíd.*, p. 143.

<sup>159</sup> .- Cf. *ibíd.*, p. 143. Yanagida, Seizan 1972, pp. 270ss.; Welter, Albert trad. 1999, pp 63-70.

*prácticas en las que ocuparse. Desde el comienzo no existen pasiones; desde el comienzo estamos iluminados. Por lo tanto nosotros no practicamos ni seguimos preceptos. Comemos cuando tenemos hambre, descansamos cuando estamos cansados. ¿Por qué recitar el nombre de Buda, por qué hacer ofrendas, por qué dar fiestas vegetarianas, por qué restringir la alimentación?”. ¿Cómo puede ser esto?*<sup>160</sup>

Eisai respondió que los seguidores de la escuela Daruma son similares a aquellas personas descritas en los *sûtra* como poseedores de una falsa visión de la vacuidad e incita a sus seguidores a que los eviten a toda costa.

Alrededor de Nônin se reunieron numerosos seguidores que, en recuerdo a la figura de Bodhidharma, se designaban a sí mismos como pertenecientes a la escuela Daruma (Daruma-shû). Estos partidarios de las enseñanzas de Nônin establecieron templos en Kyoto y en diversos puntos del país. Pero durante la tercera década del siglo XIII, monjes militantes del Monte Hiei y del templo de Kôfuku-ji destruyeron todos los templos de la escuela Daruma, excepto el de Hajaku-ji, en el que se refugiaron la mayor parte de los seguidores de Nônin.<sup>161</sup>

### **Dôgen y la escuela Sôtô**

Una de las grandes figuras en los primeros tiempos de la historia del Zen institucional en Japón fue Dôgen Kigen (1200-1253). Dôgen ingresó a la edad de veintiún años en el establecimiento Tendai del Monte Hiei, pero pronto se sintió decepcionado y se interesó por las enseñanzas del Zen, que comenzó a practicar en el templo Ken'nin-ji en 1217 bajo la guía de un discípulo de Eisai, Butsuju Myôzen (1184-1225).<sup>162</sup>

---

<sup>160</sup> .- En Yampolsky, Philip B. 1989, p. 143, a partir de Yanagida, Seizan 1972, p. 41.

<sup>161</sup> .- Cf. *ibid.*, p. 143. Sobre Nônin y la suerte que corrieron sus seguidores, puede consultarse en lengua inglesa el estudio de Faure, Bernard 1987, pp. 25-55.

<sup>162</sup> .- En ocasiones se dice que Dôgen fue discípulo de Eisai, aunque es dudoso incluso que Dôgen se llegara a encontrar con él; sin embargo, se sabe con seguridad que estudió bajo Myôzen, con quien también viajó a China. Cf. Yampolsky, Philip B. 1989, p. 144.

En 1223 Dôgen viajó con Myôzen a China, donde visitaron numerosos templos de la escuela Lin-chi en busca de un maestro. Justo cuando Dôgen ya se disponía, resignado, a abandonar la búsqueda, se encontró con el monje T'ien-t'ung Ju-ching (jp., Tendô Nyojô Zenji, 1163-1228), de la escuela Ts'ao-tung, con quien permaneció durante cuatro años.

Cuando Dôgen regresó a Japón tras obtener la acreditación de su maestro, residió por un tiempo en el templo Ken'nin-ji, donde se hizo evidente su disgusto por la mezcla existente entre el Zen y las prácticas esotéricas. Lo que él deseaba transmitir era el tipo de budismo que había recibido de T'ien-t'ung Ju-ching, y este estilo de práctica difería de la tradición de la escuela Rinzai, la cual había sido traspasada a Japón por el monje Eisai. Además, como es mencionado por el propio Dôgen, el monasterio Ken'nin-ji había perdido el espíritu de práctica sincera que había sido establecida por Eisai.<sup>163</sup> Finalmente, debido a estos recelos y sintiendo la presión ejercida por la escuela Tendai, decidió trasladarse al sur de Kyoto, a la zona de Fukakusa, donde estableció el Kôshô-ji en 1233.<sup>164</sup> En este templo Dôgen enseñó una forma estricta de budismo de Meditación de la época Sung, reivindicando que el apropiado entrenamiento Zen requiere la guía de un maestro experimentado y la práctica del *zazen* en la postura correcta.<sup>165</sup>

Dôgen no atrajo a muchos discípulos y casi todos los que se congregaron a su alrededor pertenecían a la controvertida escuela de Dainichi Nônin. Entre sus seguidores más destacados se encontraban Koun Ejô (1198-1280), que se unió a Dôgen en 1234, Tettsû Gikai (1219-1309), Gien (-1314) y Chi-yüan (jp. Jakuen, 1207-1299).

---

<sup>163</sup> .- Este dato aparece mencionado en las obras de Dôgen tituladas *Tenzo Kyôkun* (*Instrucciones para el jefe de cocina*) y *Zuimonki* (*Registro de cosas escuchadas*).

<sup>164</sup> .- Para la localización de los templos que Eisai y Dôgen visitaron en China, ver el mapa *Transmisión del budismo Zen a Japón*, p. 404 (fig. 12); Algunos de los principales enclaves del budismo de Meditación japonés, pueden ser consultados en el mapa *Principales monasterios y templos Zen en Japón*, p. 415 (fig. 13).

<sup>165</sup> .- Cf. *Bendôwa*. Norman Waddell y Masao Abe, trads. *The Eastern Buddhist* 4-1, 1971, pp. 144ss. Ver también Taigen Leighton, trad. 1993, pp. 29-67.



En 1243 Dôgen transfirió el Kôshô-ji a uno de sus discípulos, y aceptando la invitación del *samurai* Hatano Yoshishige, partió hacia la región de Echizen, que era el centro de un grupo ascético de Hakusan Tendai, el cual había dado cobijo a muchos seguidores de la escuela Daruma Zen.<sup>166</sup> Muchos de los seguidores de la escuela Daruma se convirtieron en discípulos de Dôgen y, finalmente, se establecieron de manera independiente en el templo Daibutsu-ji en 1244, que en 1246 recibió la denominación actual de Eihei-ji.<sup>167</sup>

El precario estado de salud de Dôgen hizo que pronto delegara las responsabilidades del templo a Koun Ejô, dedicándose a finalizar el *Shôbôgenzô* (*Tesoro del verdadero ojo del Dharma*),<sup>168</sup> obra monumental que, a pesar de constar de numerosos volúmenes, puede ser dividida en dos partes fundamentales. Aproximadamente la mitad de los capítulos del *Shôbôgenzô* fueron escritos con anterioridad a la llegada de Dôgen a Eihei-ji y, coincidiendo con este traslado, se puede apreciar cómo cambian el tono y el carácter de estas escrituras. Si antes había valorado a los laicos, ahora los atacó; si se había refrenado al establecer distinciones sectarias, ahora se convirtió en líder de la escuela Sôtô y comenzó a

---

<sup>166</sup> .- No ha sido aún determinada la causa por la que Dôgen dejó el Kôshô-ji, pero Yamposky sugiere que tal vez fuera a causa de la rivalidad con Tôfuku-ji, un templo Rinzai Zen cercano. Cf. Yampolsky, Philip B. 1989, p. 145.

<sup>167</sup> .- De este modo, al igual que Eisai, Dôgen fue también a estudiar y practicar con la escuela Tendai. Sin embargo, a diferencia de Eisai, Dôgen no consiguió formar conexiones con el poder político y rehusó hacer causa común con otras escuelas, eligiendo un valle profundo en las montañas de Echizen como lugar para construir su templo. Este templo se convertiría posteriormente en uno de los grandes monasterios de Japón: el Eihei-ji. Sobre este monasterio, ver adelante, volumen II, pp. 294-296.

<sup>168</sup> .- T. 2582, vol. 82. Existen traducciones parciales al inglés por Nishiyama Kôsen y John Stevens. 4 vols. Sendai, 1975-83; también algunos capítulos traducidos por Thomas Cleary bajo el título *Shôbôgenzô: Zen Essays by Dôgen*. Honolulu: University of Hawaii Press, 1998; asimismo existe una edición trilingüe (japonés, inglés y francés) en la editorial francesa Encre marine del *Uji* (1997) y del *Yui butsu yo butsu shôji* (1999), traducida y anotada por Eidô Shimano y Charles Vacher. Actualmente se está llevando a cabo la labor de traducción y anotación completa del *Shôbôgenzô*. Dicho proyecto se desarrolla bajo el patrocinio de la Oficina Administrativa de la escuela Sôtô Zen (Sôtô-shû Shumuchô) por un grupo de maestros y especialistas bajo la dirección de Carl Bielefeldt. Ver arriba, p. 56, nota 104.

censurar a la escuela Rinzai, cargando además contra ciertos maestros chinos como Ta-hui Tsung-kaio (Daie Sôkô, 1089-1163) o Cho-an Tê-kuang (jp. Settsuan) –maestro este último de quien hacía particular burla por haber sancionado la iluminación de Dainichi Nônin desde el extranjero–. También a partir de este momento fue cuando Dôgen proclamó que la línea de su maestro (y, por tanto, la suya propia) era la única representativa del verdadero Zen en Japón. Todos estos ataques quedaron sin respuesta, probablemente a causa de que fueron desconocidos por las otras escuelas, pues el *Tesoro del verdadero ojo del Dharma* fue guardado en secreto hasta la primera década del siglo XIX.<sup>169</sup>

Tras la muerte de Dôgen, Koun Ejô se convirtió en su sucesor en la guía de la comunidad del Eihei-ji. Pero otro de los discípulos de Dôgen, Tettsû Gikai, había heredado previamente el linaje de la escuela Daruma a través de Ekan, de modo que durante un tiempo coexistieron dos líneas –la de Nônin y la de Dôgen– en el templo de Echizen. Gikai fue enviado a varios templos en Japón y en China antes de ser proclamado en 1267 sucesor de Ejô en Eihei-ji.

Gikai trató de reforzar los lazos de su escuela con las clases populares incorporando el culto de las deidades locales y elementos del budismo esotérico. Pero una serie de monjes, entre los que destacan Gien y Chi-yüan, declararon que tal política iba totalmente en contra del estilo estricto de Zen que Dôgen enseñó. Tras una agria disputa que se prolongó durante cinco años, Gikai abandonó el Eihei-ji con un grupo de seguidores y se estableció en el Daijô-ji, antiguo templo Tendai. A partir de entonces, se inició un largo periodo en que los dos grupos Sôtô permanecieron separados. Eihei-ji comenzó a declinar velozmente en aquellos momentos y su actividad languideció durante los siglos siguientes.

Keizan Jôkin (1268-1325), el heredero de Gikai, estableció numerosos templos en las áreas de Noto y Kaga atrayendo muchos seguidores entre los guerreros y la gente común, de tal manera que la escuela Sôtô llegó a ser una de las

---

<sup>169</sup> .- Cf. Yampolsky, Philip B. 1989, pp. 145-146.

principales escuelas de budismo en Japón. Keizan, quien es a menudo llamado el segundo patriarca de Sôtô Zen,<sup>170</sup> escribió numerosas obras, entre las que destacan el *Denkôroku* (*Registro de la transmisión de la luz*), que sigue el estilo de las crónicas genealógicas del periodo Sung, el *Keizan Shingi* (*Reglas monásticas de Keizan*), el *Zazenkojiki* (*Previsiones sobre el zazen*) y el *Sankozazensetsu* (*Explicación de las tres clases de fundamentos del zazen*). Siguiendo la vía del acercamiento popular, iniciada por Gikai, Keizan Jôkin incorporó la veneración popular del *bodhisattva* Kan'on, la adoración de deidades sintoístas y las prácticas ascéticas del Shugendô en los rituales del templo.<sup>171</sup>

Con respecto a la práctica en la escuela Sôtô, puede afirmarse que hasta bien entrado el periodo Muromachi (1392-1568) fue mantenido un estricto entrenamiento monástico en esta escuela basado en la meditación sentada (*zazen*), la práctica del *kôan* y las entrevistas formales con el maestro después de la meditación (*dokusan* o *sanzen*), aunque en años posteriores la práctica del Zen comenzó a deteriorarse hasta el punto de que comenzaron a circular ampliamente libros que contenían respuestas a los *kôan*. Mientras todo esto sucedía, florecieron las asambleas generales (*gokôe*) y las reuniones donde se exponían los preceptos budistas (*jûkaie*). Las asambleas generales se celebraron originariamente para servir de guía en la práctica de la meditación, congregando en ocasiones a cientos de participantes cuyo número se incrementó hacia mediados del siglo XV cuando se permitió el acceso de laicos. Tales acontecimientos servían también como actividades de carácter educativo y promocional, pues durante ellos se impartían conocimientos al público en general y se recogían fondos para el mantenimiento o la restauración de los templos.<sup>172</sup>

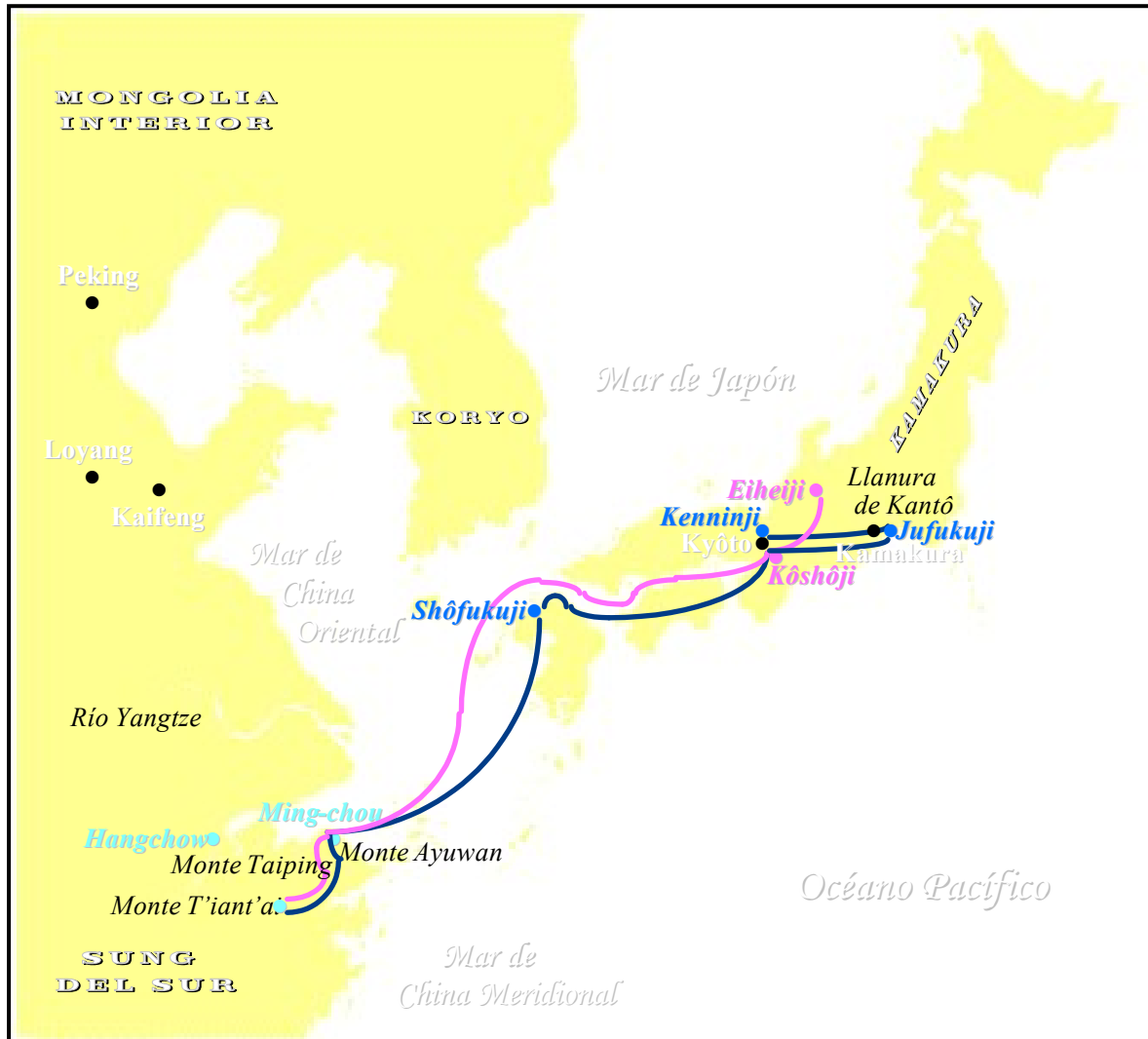
---

<sup>170</sup> .- Como explica Nishiyama Kôsen: "Originalmente el Sôtô Zen estaba basado en las obras y enseñanzas establecidas por Dôgen. Así, Dôgen es conocido como el padre y *kasô* (fundador) del Sôtô Zen. Por otra parte, Keizan estableció nuevos templos y educó a muchos discípulos que enseñaron alrededor de Japón. Keizan, por tanto, adquirió el título de madre y *taiso* (cofundador)". Nishiyama Kôsen 1994, p. I.

<sup>171</sup> .- Cf. Yampolsky Philip B. 1989, p. 146.

<sup>172</sup> .- Cf. *ibid*, pp. 146-147.

## Transmisión del budismo Zen a Japón



- Monasterios del budismo Ch'an visitados por Eisai (1187-91) y Dôgen (1223-27)
- Templos establecidos por Eisai tras el regreso de su segundo viaje a China
- Templos establecidos por Dôgen tras el regreso de su viaje a China
- Itinerario seguido por Eisai (Rinzai Zen)
- Itinerario seguido por Dôgen (Sôtô Zen)

12. Transmisión del budismo Zen a Japón.

## FASES DE ESTABLECIMIENTO DEL ZEN EN JAPÓN (SS. XIII-XVI)

A pesar de que muchos monjes se mostraban desanimados por el declive espiritual de las escuelas budistas establecidas y comenzaban a abrirse hacia las doctrinas del budismo Zen, hacia la mitad del siglo XIII aún había pocos monasterios en Japón, ya fueran Sôtô o Rinzai, donde se practicase incluso una forma diluida de Tendai-Zen sincrético, que fue la típica hasta este periodo. Así, aunque monjes como Nônin, Eisai, Dôgen y Enni Ben'en comenzaron a hacer sentir la presencia del budismo de Meditación en Japón, hacia el año 1250, estas enseñanzas seguían siendo relativamente ajenas y extrañas a los círculos budistas.<sup>173</sup>

Tras esa etapa sincrética, se inició una nueva fase hacia la segunda mitad del siglo XIII y principios del siglo XIV. Esta segunda fase supuso un periodo de consolidación, que además trajo consigo la introducción por monjes emigrados de China de lo que es llamado frecuentemente “puro Zen chino” en Kamakura. A causa de la dificultad de la comunicación mediante una lengua extranjera, estos monjes llevaban a menudo sus instrucciones por escrito, consolidando de este modo una orientación literaria de la tradición que ellos representaban.

En las primeras décadas del siglo XIV comenzó la tercera fase del desarrollo del Zen. Los discípulos japoneses de los monjes emigrados de China y los monjes japoneses que habían estudiado en los monasterios chinos comenzaron a asumir el liderazgo en la proliferación de templos Zen japoneses.<sup>174</sup> Hacia la

---

<sup>173</sup> .- La única excepción notable a este modelo inicial sincrético, que perduró aproximadamente durante medio siglo centrado principalmente en Hakata y Kyoto, fue el monje de Kyoto Dainichibô Nônin, quien introdujo las enseñanzas del Zen en Japón. Cf. Collcutt, Martin 1981, p. 28.

<sup>174</sup> .- Entre los siglos XIII y XIV se asistió en Japón al esplendor del Zen Rinzai, principalmente en Kamakura y Kyoto. Debido a que muchos monjes que visitaban los monasterios Ch'an procedían de las escuelas Tendai y Shingon, a su regreso a Japón propugnaban un tipo de Zen mezclado con elementos del budismo esotérico (primera fase); otros regresaban portando el estilo *kôan* que se hizo popular en China en la época Sung, y hubo también numerosos monjes chinos que viajaron a Japón buscando refugio tras la invasión de los mongoles y transmitieron muchas de las tradiciones literarias asociadas con el Ch'an de la época Sung (segunda fase). La tercera fase fue la de consolidación definitiva, cuando en el siglo XIV el movimiento Zen se convirtió en una

mitad del siglo XIV, tanto la tradición Rinzai como la Sôtô se establecieron firmemente como escuelas independientes en Japón. A partir de entonces, cientos de templos Zen se establecieron por todo el país, permaneciendo los enclaves metropolitanos bajo el patronazgo de *shôgun* o emperadores y los templos menores amparados por guerreros provinciales. Asimismo, se desarrolló la articulación de un sistema de templos oficiales (*kanji*) conocidos como las Cinco Montañas o sistema *gozan*.

### Sistema *gozan*

El patronazgo imperial y de los *shôgun* fue lo que permitió soportar la oposición de las escuelas establecidas de budismo y situó a la escuela Rinzai en una posición preeminente, al ser oficialmente institucionalizada por el estado una parte muy considerable e influyente del Zen Rinzai.

Siguiendo un modelo jerárquico chino (*wu-shan, shih-ch'a, chia-ch'a*), se estableció un sistema que adoptó la forma de tres hileras compuestas por las Cinco Montañas (*gozan*), los Diez Templos (*jissatsu*) y un amplio número de templos (*shozan*). Este sistema se estableció en Japón durante el periodo Kamakura, cuando los más famosos templos Zen fueron conocidos como las Cinco Montañas: Kenchô-ji, Engaku-ji, Jufuku-ji, Jomyô-ji y Jôchi-ji.<sup>175</sup>

El sistema *gozan* japonés se desarrolló enormemente a principios del siglo XIV. Pero los *gozan* o templos principales, que habían sido definidos con rangos específicos a fines del periodo Kamakura, se modificaron cuando los poderes del Gobierno se trasladaron a Kyoto, especialmente bajo el mandato del emperador Go-Daigo (1334-1336) y de los *shôgun* Ashikaga. La lista fue reformulada

---

institución protegida y disfrutó de los privilegios de una religión oficial. Sobre las etapas de aculturación del movimiento budista Zen en Japón, cf. Collcutt, Martin 1981, pp. 28-30. Collcutt provee en esta obra una documentada visión panorámica de los monasterios del sistema *gozan* en China y Japón. Se sabe ahora que existía también un sistema paralelo para monjas, si bien el estudio de los conventos Zen ha sido sólo abordado recientemente. Cf. Ushiyama, Yoshiyuki 1989 y Ôishi, Masâki 1990, pp. 1-28.

<sup>175</sup> .- Cf. Dumoulin, Heinrich 1990, p. 151.

con frecuencia y los rangos fueron revisados sobre la base de la preferencia de los *shōgun* o la influencia de monjes importantes, sobrepasándose rápidamente el número de cinco templos durante el periodo Muromachi.<sup>176</sup>

En 1338 el nuevo Gobierno Ashikaga reforzó el sistema de control religioso de los principales templos de todas las escuelas de budismo basado en la escuela Zen Rinzai, estableciendo templos oficiales llamados Templos de la Pacificación del País (*Ankokuji*) en las sesenta y seis provincias de aquella época. Estos templos fueron designados para enfatizar la presencia política de los regentes Ashikaga y apoyar a los señores instalados en las provincias.<sup>177</sup> Debido a que los Ashikaga mantenían estrechas relaciones con el clero Zen, se asignaron oficiales especiales para supervisar los asuntos de esta institución, llegando a intervenir en el nombramiento de sacerdotes principales, la promoción de rangos, los procedimientos de diversas ceremonias y la preparación de documentos relacionados con el comercio y los asuntos exteriores.<sup>178</sup>

Como señala Collcutt: “El *gozan* fue ciertamente el sector del Zen medieval más poderoso e influyente, social y económicamente. Además, la completa red del sistema *gozan* se expandió desde Kamakura y Kyoto a través de todas las provincias de Japón y sus monasterios no sólo sirvieron de centros de introducción y difusión del budismo Zen, sino también de las letras y la cultura china,

---

<sup>176</sup> .- Cf. Yampolsky, Philip, B. 1989, p. 149. Esta relación fue subsecuentemente modificada muchas veces, de modo que el rango que ocupan los templos no se nombró por el orden en que se construyeron, sino por su importancia y su influencia política. Una lista redactada durante el tiempo del emperador Go-Daigo muestra las tendencias corrientes en ese tiempo. Primero en la lista figuraba el Nanzen-ji, estrechamente relacionado a la corte imperial y al Gobierno, seguido por dos templos Zen de la capital, Tōfuku-ji y Ken'nin-ji, con dos templos de Kamakura, Kenchō-ji y Engaku-ji en último lugar. Una tabla de los rangos de los monasterios *gozan* en Kamakura y Kyoto entre 1333 y 1386, puede consultarse en Collcutt, Martin 1981, p. 110.

<sup>177</sup> .- El gobierno Ashikaga levantó también numerosas pagodas (*rishōtō*) en las provincias, dedicadas al espíritu de los guerreros que habían muerto desde 1331. Estas pagodas se encontraban principalmente localizadas en los templos de las escuelas Tendai, Shingon y Ritsu. Cf. Yampolsky, Philip, B. 1989, p. 149.

<sup>178</sup> .- Cf. *ibid.*, p. 149.

contribuyendo asimismo de modo inestimable al enriquecimiento de la vida intelectual en Japón”.<sup>179</sup>

Muchos famosos maestros estuvieron asociados a los *gozan*. Estos maestros fueron celebrados tanto por su influencia religiosa como por sus méritos literarios. Una de las figuras principales del sistema *gozan* fue el maestro Musô Soseki (Musô Kokushi 1275-1351), quien alcanzó un gran prestigio y disfrutó del favor de la corte del emperador Go-Daigo, de quien recibió el título de Maestro Nacional (*Kokushi*), así como del de los gobernantes *samurai*, siendo maestro en la disciplina del Zen del *shôgun* Ashikaga Takauji. Descendiente de una familia aristocrática de Ise, Musô entró en la vida monástica budista a muy temprana edad, estudiando tanto las escrituras budistas como los textos taoístas y confucianistas. Recibió los preceptos en el templo Tôdai-ji de Nara, pero pronto se sintió atraído por el Zen y marchó a visitar numerosos maestros de esta escuela, practicando y enseñando en Kai (prefectura de Yamanashi) Mino (prefectura de Gifu), Kazusa (prefectura de Chiba) y Kyoto.

En gran medida, Musô estableció el estilo para todos los templos *gozan*, donde los empeños literarios y la actividad política eventualmente adquirieron preeminencia sobre la práctica de la meditación.<sup>180</sup> Bajo la influencia de Musô, las relaciones comerciales y culturales con China se expandieron, las doctrinas clásicas del antiguo budismo japonés fueron reconciliadas con el Ch'an chino y otros desarrollos religiosos, y se produjo un florecimiento de nuevas escuelas de arte y literatura.<sup>181</sup> Su posición parecía propugnar un tipo de Zen que se acomodaba con el resto de las escuelas de budismo, lo que trajo consigo las críticas de otras figuras Zen de su tiempo.<sup>182</sup>

---

<sup>179</sup> .- Cf. Collcutt, Martin 1981, p. XVIII del prefacio.

<sup>180</sup> .- Cf. Yampolsky, Philip, B. 1989, p. 150.

<sup>181</sup> .- Para una breve biografía de Musô Soseki (Musô Kokushi), ver la introducción de Thomas Cleary a la traducción de los dichos de este maestro. Cleary, Thomas, trad. 1996, p. XI-XV.

<sup>182</sup> .- Sobre la figura de Musô Soseki, ver adelante, volumen II, pp. 45 y 46, y, especialmente, el apartado dedicado al arte de la jardinería, pp. 327ss..



Aunque el sistema *gozan* fue finalmente eclipsado por otras ramas del budismo Zen en el periodo medieval tardío de Japón, sus monasterios continuaron jugando un papel muy influyente en la sociedad del periodo Edo, y algunos de los anteriores *gozan* –Shôkoku-ji, Nanzen-ji, Tenryû-ji y Tôfuku-ji en Kyoto, o Engaku-ji y Kenchô-ji en Kamakura– siguen contándose entre los templos Zen más importantes y ejercen una gran influencia en la sociedad japonesa actual.

### Templos *rinka*

En adición a los templos *gozan*, también llamados *sôrin*, los cuales pueden ser considerados característicos del Zen durante el periodo Muromachi, el panorama de este periodo de la historia del Zen no estaría completo si no se atiende a los llamados templos *rinka*, también *ringe* (que comprende a las escuelas Zen no incluidas en la agrupación *gozan*).<sup>183</sup>

A diferencia de los templos *gozan*, que florecieron en las áreas metropolitanas bajo el patronazgo del Gobierno, los templos *rinka* prosperaron en las provincias.<sup>184</sup> Entre estas escuelas pertenecientes al sistema *rinka* se incluían la ma-

---

<sup>183</sup> .- Los templos *gozan* o *sôrin* incluyen las principales escuelas Rinzaï así como la mayor parte de las ramas Rinsai y Wanshi de la escuela Sôtô. Cf. Imaeda Aishin 1983, p 29. Estos templos también son llamados *gozan-sôrin* (espesura, follaje), en contraste con los templos *rinka* o *ringe* (debajo de la espesura). El origen histórico preciso de estos términos es desconocido. Cf. Collcutt, Martin 1981, p 29.

Según señala Dumoulin: “En la literatura Zen china del periodo Sung, los términos *sôrin* y *rinka* significan monasterios Zen y comunidades Zen, respectivamente. La sorprendente metáfora de un ‘bosque’ de discípulos Zen –como en la expresión *zenrin*, que significa ‘bosque Zen’– fue muy popular”. Dumoulin, Heinrich 1990, pp. 185. Imaeda destaca que, para distinguir de la línea *gozan* al grupo de monasterios agraviados por el control del *bakufu* que vivían principalmente fuera de las áreas metropolitanas y se dedicaban a actividades puramente religiosas, estos fueron llamados *rinka*. Imaeda, Aishin 1970, pp 389ss. Así, cualquiera que sea el origen de estos términos, la distinción entre *sôrin* y *rinka* es usada para enfatizar diferencias de estilo evidentes entre zonas metropolitanas y provinciales. Ambas, *sôrin* y *rinka*, fueron las dos principales corrientes del Zen después del periodo Kamakura

<sup>184</sup> .- Para una visión panorámica de este grupo de escuelas *rinka*, las cuales comenzaron a prosperar en Japón a partir del siglo XV, cf. Dumoulin, Heinrich 1991, pp. 185-219.

yoría de las ramas de la escuela Sôtô, que estaban representadas por el templo Eiheiji; las escuelas Rinzai, por su parte, se encontraban representadas por los templos de Kyoto Daitoku-ji y Myôshin-ji. Mientras las escuelas *gozan* fueron las primeras en prosperar y disfrutar de una edad de oro en los siglos XIV y XV, después del siglo XV fueron las escuelas *rinka* las que empezaron a florecer por todo el país.<sup>185</sup> Los monjes pertenecientes al sistema *rinka* declaraban que ellos preservaban la verdadera tradición meditativa de los primeros maestros del Ch'an, una tradición que se había visto enturbiada y oscurecida en los monasterios oficiales *gozan*.

### **Línea ô-tô-kan**

Además de los templos *gozan* de Kyoto y Kamakura, existieron otros establecimientos Zen Rinzai en Kyoto que propugnaban un estilo estricto basado en la práctica *kôan*. Los dos templos más importantes de este grupo, pertenecientes ambos al grupo de templos *rinka*, son Daitoku-ji, que por un tiempo fue incluido en el sistema *gozan*, y Myôshin-ji. El Zen enseñado en estos templos vino a ser conocido como el linaje *ôtôkan*, siguiendo las abreviaturas de los nombres de los tres primeros maestros: Daiô Kokushi, Daitô Kokushi y Kanzan Egen. Al igual que ocurrió con los templos *gozan*, el Zen aquí desarrollado adquirió también cierto grado de formalización y de énfasis literario, siendo éste el estilo que dominó el Zen Rinzai desde el siglo XVII hasta la actualidad.

La línea fue originada con Daiô Kokushi (Nanpô Jômyô, 1235-1308), que inició su formación en Japón con el maestro chino Lan-ch'i Tao-lung (jp., Rankei Dôryû). En 1259 Daiô viajó a China, donde recibió la sanción del maestro Hsü-t'ang Chih-yü (Kidô Chigu, 1185-1269). Posteriormente regresó a Japón en 1267 y permaneció en Kamakura con su primer maestro durante un breve tiempo antes de trasladarse a Kyûshû, donde estuvo enseñando durante tres décadas has-

---

<sup>185</sup> .- Cf. Imaeda, Aishin 1983, p. 29.

ta que fue llamado a Kamakura por el regente Hôjô Sadatoki para ser nombrado monje principal del templo Kenchô-ji.

El sucesor de Daiô, Daitô Kokushi (Shûhō Myôchō, 1282-1337), nunca viajó a China pero mantuvo el estilo estricto que le había sido transmitido por su maestro. Transcurridos veinte años desde su entrenamiento monástico en los que permaneció en un relativo retiro, Daitô fue nombrado primer abad del Daitoku-ji por el emperador Hanazono, manteniendo a partir de entonces una estrecha asociación con los emperadores Hanazono y Go Daigo. El Daitoku-ji prosperó durante sus inicios y fue nombrado el primer templo en la categoría de los *gozan*.

En aquellos tiempos, dentro de la línea Rinzai coexistían dos linajes autorizados: el linaje de Musô Soseki, responsable del desarrollo del sistema institucional *gozan*, y el linaje de Daitô Kokushi, centrado en Daitoku-ji.<sup>186</sup> Observados con sospecha por el Gobierno Ashikaga, en esta última línea se trataba de desarrollar un sistema de estricta práctica Zen. Debido a ello, un número considerable de monjes de la línea de Daitô Kokushi que seguían la disciplina Zen tradicional mostraban su orgullo de no mantener lazos con las autoridades gubernamentales y hacían gala de su práctica implacable y honorable pobreza.

Posteriormente, el discípulo de Daitô, Tettô Gikô (1295-1369), mejoró los recintos monásticos y estableció numerosos templos en la extensa área de Kyoto. Pero debido a mantener este templo firmemente independiente del *bakufu*, su influencia comenzó pronto a declinar. Tras una etapa de decaimiento de Daitoku-ji, este gran complejo monástico comenzó a recobrar su antigua influencia bajo los maestros Yôsô Sô-i (1379-1458) e Ikkyû Sôjun (1394-1481).

Al igual que ocurrió con la mayor parte de los templos de Kyoto, Daitoku-ji había sido destruido durante la Guerra de Ônin. En 1472, y gracias a la ayuda de prósperos comerciantes de la ciudad portuaria de Sakai (cerca de la actual

---

<sup>186</sup> .- Mientras el sistema de las “cinco montañas” cubría unos trescientos templos que estuvieron bajo el patronazgo oficial de los Ashikaga durante el siglo XIV y parte del siglo XV, el de Daitô Kokushi fue fundado bajo el amparo imperial en 1324.

Osaka), pudo comenzar su reconstrucción en la época en que residió allí Ikkyû Sôjun, famoso en la historia y en la leyenda por su carácter extravagante y sus numerosas excentricidades.

Ikkyû Era hijo del emperador Go-Komatsu y de una mujer noble de la corte del Sur, la cual, como resultado de una calumnia, hubo de huir del palacio cuando aún estaba embarazada y fue a dar a luz en casa de un plebeyo. Este infortunio debió haberse plantado como una semilla en la personalidad de Ikkyû y haber sido responsable de su cinismo posterior.<sup>187</sup> A la temprana edad de cinco años Ikkyû entró a formar parte del templo Ankoku-ji, mostrando muy pronto un gran interés y aptitud por la poesía china, y a la edad de dieciséis años tomó instrucción de Kennô Sôï del linaje de Kanzas Egen, con quien alimentó su respeto por la pureza del Zen. Cuatro años después fue a Daitoku-ji a practicar Zen, y se dice que a los veintiséis años alcanzó su iluminación un día en que meditaba sobre una barca al escuchar el graznido de un cuervo.<sup>188</sup>

Durante los desórdenes producidos durante la Guerra de Ônin, Ikkyû cambió de residencia en varias ocasiones trasladándose a templos en Takigi, Sakai y Sumiyoshi. En 1469 se refugió en el templo de Takigi, a medio camino entre Kyoto y Nara, que había restaurado en 1456 cuando estuvo aquí por primera vez.<sup>189</sup> A partir de 1469 Ikkyû vivió como abad en este templo, aunque fue reclamado por orden imperial en 1474 al templo Daitoku-ji, donde pasó sus úl-

---

<sup>187</sup> .- Cf. Fujioka Daisetsu 1994, p. 148.

<sup>188</sup> .- Sobre la figura de Ikkyû Sôjun, en lengua inglesa, pueden consultarse Fujioka Daisetsu, en Kashiwahara Yûsen y Sonoda Kôyû, eds. 1994, pp. 147-158; Stevens, John 1993, pp. 9-57; Arntzen, Sonja 1988, pp. 1-59 y Sanford, James H. 1972. La relación de Ikkyû con las artes *zen* será mostrada en varios de los capítulos correspondientes a las diferentes artes.

<sup>189</sup> .- Este templo, conocido inicialmente como Myosho-ji, había sido fundado por Daiô Kokushi (Nanpo Jômyô) y fue arrasado en la guerra durante el año 1331. Cuando Ikkyû Sôjun se instaló aquí en 1456 se iniciaron los trabajos de reconstrucción, siendo renombrado como Shûon'an Ikkyû-ji –aunque también es conocido actualmente como Ikkyû-dera o Takigi-dera–, dedicándose a la memoria de su fundador. Posteriormente, Ikkyû residió como abad en este templo de 1469 a 1473. Sobre este templo, ver adelante, volumen II, pp. 299-300.

timos ocho años como abad. Durante su estancia en Daitoku-ji se dedicó a la reconstrucción del templo y rechazó muchas de las formalidades del Zen, negándose a aceptar un certificado de iluminación o conceder uno a cualquiera de sus discípulos.<sup>190</sup> Ikkyû proclamó que la vida monacal Zen de aquellos tiempos había llegado a ser vil y corrupta, y acusó especialmente a Yôso Sô-i –en aquellos momentos abad de Daitoku-ji– de vender certificados de iluminación (*inka shômei*),<sup>191</sup> amén de seducir mujeres dentro de los precintos del templo.

Según es apreciado por Fujioka Daisetsu, Yôso había realizado muchos esfuerzos para construir la prosperidad material de Daitoku-ji, pero en su manera de expandir las enseñanzas se conformó con la adulación de las clases gobernantes mientras “vendía” el Zen a las masas.<sup>192</sup> La profundidad del entendimiento Zen que Ikkyû había obtenido tras escuchar el graznido de un cuervo, después de transcurrir diez años de afanosos esfuerzos, quedaba frivolidada en su opinión cuando observaba que el *Dharma* era distribuido a la gente simplemente por su compromiso de dedicar diez o veinte días a una fácil disciplina religiosa.<sup>193</sup>

Aparte de por sus críticas y su intervención directa en una gran variedad de artes, Ikkyû también alcanzó gran notoriedad por sus relaciones con las mujeres. Resultan sorprendentes las anotaciones sobre Ikkyû que aparecen escritas en el diario de un noble en 1494:

*Este año, el sacerdote [Giô Shôtei] tiene sesenta y siete años y reside en Sakurazuka, en Settsu. Hay un secreto sobre él. El sacerdote Ikkyû era el hijo del empe-*

---

<sup>190</sup> .- Cf. Yampolsky, Philip, B. 1989, p. 152.

<sup>191</sup> .- También llamado simplemente *inka*, literalmente “el sello legítimo de la prueba claramente completada”, es la prueba legítima de confirmación de que la auténtica iluminación ha sido claramente mostrada. Se trata de un término *zen* en relación con la confirmación oficial por parte de un maestro a un estudiante que ha completado satisfactoriamente su entrenamiento con él. Cf. Fischer-Schreiber et al. 1991, p. 100.

<sup>192</sup> .- Cf. Fujioka, Daisetsu 1994, p. 151.

<sup>193</sup> .- Cf. *ibid.*, p. 152. Según es apreciado por Imaeda: “Algunas veces Ikkyû parecía demasiado franco. Pero ello era el un resultado natural de su deseo de satirizar la hipocresía, y no la difamación proferida por un hombre excéntrico”. Imaeda, Aishin 1983, p. 33.

*rador Go-Komatsu, y por tanto un príncipe, aunque nadie sabe esto. El sacerdote Shôtei es el verdadero hijo de Ikkyû Sôjun y el verdadero receptor del Dharma. Ellos eran verdaderos padre e hijo. ¡Qué extraño! ¡Cuán maravilloso!”*<sup>194</sup>

Dejando aparte la cuestión sobre si este reportaje era cierto, no puede ser negado que Ikkyû amó a varias mujeres, lo que resulta obvio tras un simple vistazo a algunos de los poemas de su colección poética titulada *Colección de nube loca* (*Kyôunshû*), donde se incluyen numerosos versos dedicados a una cantante ciega llamada Mori.<sup>195</sup>

Desde finales del siglo XV y durante todo el siglo XVI se establecieron templos subsidiarios de Daitoku-ji por todo el país, acogiendo incluso templos que alguna vez habían estado conectados con los *gozan*.

Por su parte, una rama Rinzaï centrada en Kazan Egen (1277-1360), sucesor de Daitô Kokushi en el linaje de Daiô Kokushi, empezó a atraer a muchos monjes desencantados con la práctica desarrollada en los templos del sistema *gozan*. En 1337 el emperador Hanazono erigió el Myôshin-ji en una de sus villas de Kyoto, el cual fue inicialmente un subtemplo de Daitoku-ji, siendo recomendado Kanzan como monje principal. En 1399, el *shôgun* Ashikaga confiscó todas las propiedades de este templo a causa de la relación de un abad titular con una familia que había instigado una revuelta contra el Gobierno.<sup>196</sup> Con el paso del tiempo, el apoyo de algunos señores feudales puso a Myôshin-ji en disposición de adquirir control sobre muchos templos anteriormente pertenecientes al sistema *gozan*, llegando a sobrepasar en influencia a Daitoku-ji.<sup>197</sup>

---

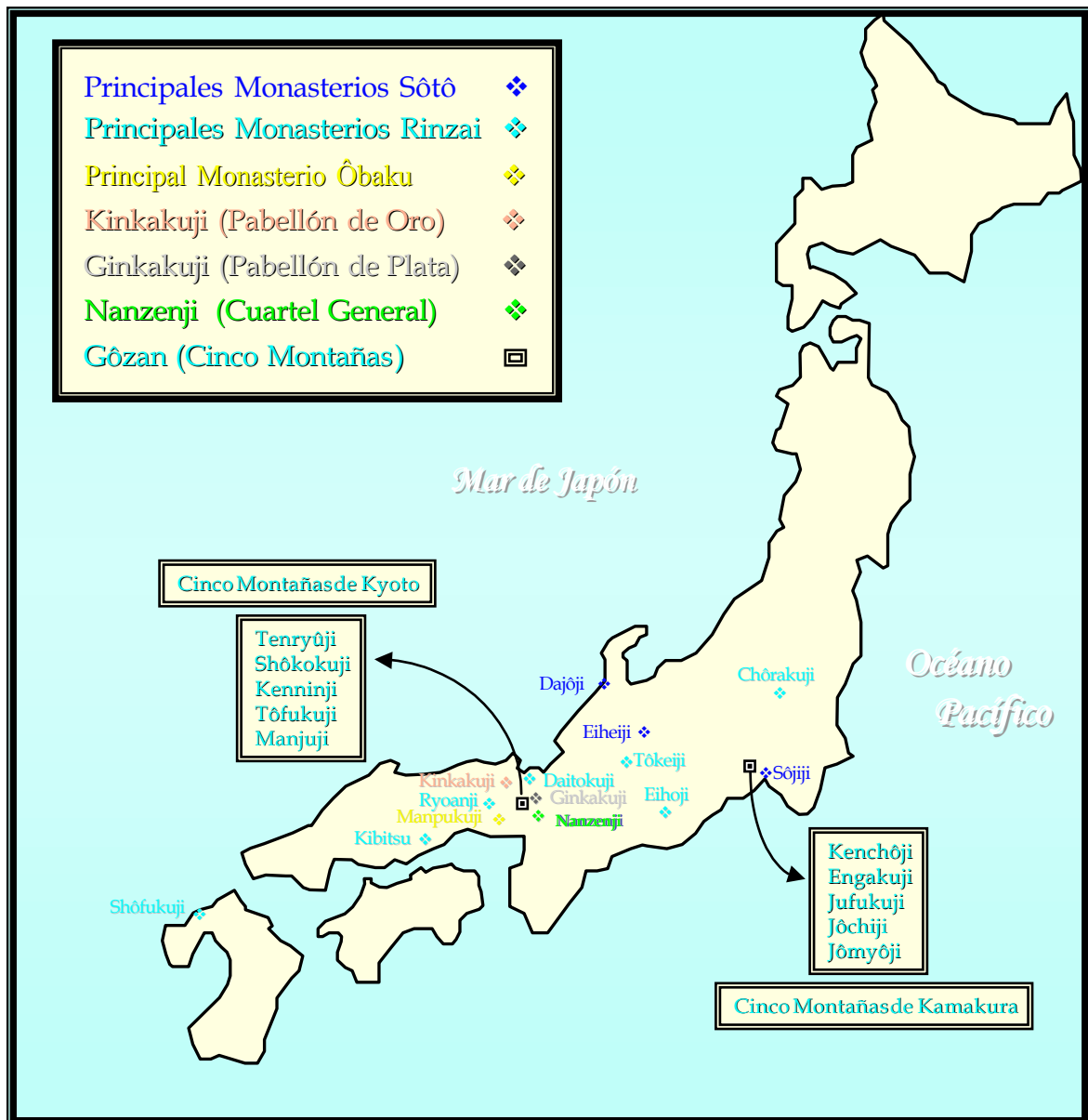
<sup>194</sup> .- En Fujioka, Daisetsu 1994, p. 153.

<sup>195</sup> .- Sobre la poesía de Ikkyû, ver adelante, volumen II, pp. 557-561.

<sup>196</sup> .- Las obras de restauración del templo se iniciarían en 1432, por encargo del monje Nippô Soshun (1336-1448), y su labor fue continuada por los siguientes abades.

<sup>197</sup> .- Según afirma Yampolsky: “Los sacerdotes de esta línea pasaron incomodidades por adoptar las creencias locales y por conducir servicios que proveían de lo necesario a la gente común. Con el tiempo, fueron descuidadas las prácticas tradicionales y el encuentro entre maestro y discípulo llegó a ser formalizado. Registros de entrevistas koan que proveían respuestas fijadas a los koan (*missan-chô*) circularon ampliamente”. Yampolsky, Philip, B. 1989, p. 153.

## Principales monasterios y templos Zen



13. Principales monasterios y templos Zen en Japón.

## DESARROLLOS DEL ZEN DURANTE EL PERIODO EDO (SS. XVII-XIX)

El establecimiento del Gobierno Tokugawa a principios del siglo XVII trajo consigo grandes cambios para el budismo japonés en general y para la institución Zen en particular. El nuevo sistema *shôgun* se reveló como enteramente conservador. Una vez establecido en el poder emitió edictos que regulaban efectivamente la mayoría de los aspectos de la religión, tales como la construcción de templos, la incorporación de todos los templos existentes en una jerarquía establecida entre templos principales y afiliados, reglas de sucesión, etc. e hizo todo lo posible para prevenir cualquier cambio en el sistema de gobierno o en la estructura de la sociedad.<sup>198</sup> Así, durante la primera mitad del siglo XVII, el budismo cayó bajo el creciente control del Gobierno a medida que éste consolidaba su poder en todos los segmentos de la sociedad. Además la orientación neoconfuciana de este nuevo Gobierno estimuló las polémicas antibudistas. En el caso del Zen, muchos serios practicantes no sabían siquiera cómo proceder, sintiendo que quedaban pocos grandes maestros para servirles de guía, y la institución Zen fue percibida como rígida e incluso corrupta, con más dedicación hacia la literatura y la pintura que al genuino entrenamiento Zen.<sup>199</sup>

Debido a que la escuela Rinzai se alió con el poder político de una época particular, en contraste con la escuela Sôtô que se unió con la población general, llegó a perder su elevada posición cuando la clase guerrera que la mantenía declinó a partir del periodo Momoyama. Los nuevos regentes de este periodo, aunque todos ellos eran fieles budistas y en algunos casos mostraban simpatía por el budismo Zen, no concedieron ningún privilegio especial a esta institución, que perdió a partir de ese momento gran parte de su poder e influencia política.

---

<sup>198</sup> .- Como observa Varley: "Sin embargo, a pesar de la actitud oficial del sistema *shôgun*, ocurrieron muchos cambios en Japón incluso en los primeros recios años del mandato Tokugawa". Varley, H. Paul 1973, p. 139. Para una visión panorámica sobre el régimen Tokugawa en lengua inglesa, cf. Sansom, George B. 1997, pp. 444-473. Sobre los desarrollos del Zen en el periodo Edo, cf. Yampolsky, Philip, B. 1989, pp. 153-156 y Dumoulin, Heinrich 1990, pp. 270-366.

<sup>199</sup> .- Cf. Yampolsky, Philip, B. 1989, p. 154.



En lugar de los monjes Zen, los especialistas en confucianismo fueron puestos a cargo de la educación, especialmente de los hijos de los oficiales *samurai* que constituían la clase social más elevada. Además, a partir de ahora estos especialistas llegarían a convertirse en consejeros de los *shôgun* en cuestiones de administración, justicia y comercio exterior, todo lo cual había sido encargado a los monjes Zen durante el periodo Muromachi. De este modo, los cambios políticos del periodo de Momoyama asestaron un duro golpe a la institución Zen y alteraron profundamente en este proceso el curso de la creación artística. *Shôgun*, señores feudales y poderosos *samurai* sustituyeron también a los artistas monjes en la decoración de sus palacios y hogares, siendo otorgada a partir de ahora la autorización por parte de los líderes del Gobierno a artistas profesionales de las familias Kanô y Unkoku.

Sin embargo, la cultura Zen de Kyoto y Kamakura, junto con la difusión de los diferentes templos a través de nuevas regiones, llegó a propagarse en los distritos rurales por la vía de sus libros chinos, arquitecturas, jardines, pinturas y caligrafías. De este modo, esta pérdida del favor de los jefes guerreros suponía también una enorme ventaja. Debido a que el patronazgo oficial fue conferido a artistas seculares, los maestros Zen, desligados ya de sus obligaciones para con los señores de la guerra, pudieron empezar a crear sus propios trabajos artísticos utilizando el arte como un soporte de la meditación.<sup>200</sup>

## **Escuelas del periodo Edo**

### **Escuela Ôbaku**

A mediados del siglo XVII, un grupo de monjes Ch'an chinos llegó a Japón, presumiblemente huyendo de las fuerzas de invasión manchúes, siendo apoyado inicialmente por la comunidad mercantil de la ciudad portuaria de Nagasaki. La escuela Ôbaku, creada por dicho grupo de monjes en Japón, no era en

---

<sup>200</sup> .- Cf. Addiss, Stephen 1989, pp. 9-10.

realidad más que una rama principal del tipo de monasticismo que había evolucionado al final del periodo Ming, por lo que enseñaban una forma de Zen popular en la China Ming cuyo rasgo principal era la práctica de la meditación, que incluía elementos del budismo esotérico y de la Tierra Pura como la práctica del *nenbutsu*, los cuales mezclaban con el *kôan*. Asimismo se concedía gran importancia a la copia de algunos *sûtra*, y se hacía hincapié en la preservación de los preceptos budistas y en la formación de sociedades laicas para la “liberación de los seres humanos”.

La reivindicación de la escuela Ôbaku como perteneciente al linaje Rinzai se encuentra encarnada en la designación *Rinzai shôshû*, o “Verdaderos Herederos del Linaje de Lin-chi”, la cual fue introducida por los primeros fundadores chinos de esta rama del linaje Rinzai y ha seguido empleándose por sucesivas generaciones de monjes Ôbaku hasta la actualidad. Los antepasados chinos de la escuela Ôbaku acuñaron primero el término en un contexto chino, de modo que inicialmente no fue originada esta escuela como un desaire contra las líneas Rinzai existentes en Japón. No obstante, para distinguirse a sí mismos de otras líneas de la escuela Rinzai establecidas en Japón, los monjes Ôbaku encontraron conveniente adoptar pronto la designación alternativa Ôbaku-shû, siguiendo el nombre de la montaña de su monasterio principal en China (Huang-p’o). Sin abandonar su reivindicación de pertenecer al linaje Rinzai, los seguidores de Ôbaku eligieron referirse a su propia rama como el linaje Ôbaku.<sup>201</sup>

---

<sup>201</sup> .- Cf. Baroni, Helen J. 2000, pp. 22-23. Como señala Baroni: “Comprender el lugar de Obaku en el mundo del budismo japonés es complicado por ambigüedades en la terminología y conceptos relacionados con las divisiones sectarias dentro de este movimiento. En pasajes relacionados con Obaku y en discusiones con especialistas Zen contemporáneos, por ejemplo, Obaku puede ser identificada diversamente como una denominación independiente, secta o escuela, (Obaku-shû) del budismo Zen japonés; como una rama sectaria (Obaku-ha) dentro de la escuela Rinzai; o como un linaje Rinzai válido (Rinzai-shôshû). En un texto determinado, mas de una de estas comprensiones pueden operar simultáneamente, de tal manera que un autor puede parecer que hace reclamaciones contradictorias causando el efecto de que Obaku es tanto Rinzai como no Rinzai”. Baroni, Helen J. 2000, p. 13.

Cuando se produjo la introducción del Zen en los periodos de Kamakura y principios de Muromachi, había sido esencial la contribución de los maestros Ch'an. La segunda oleada de influencia china en el Zen al principio del periodo Edo coincidió con la llegada de los miembros de la escuela Ôbaku, aunque este influjo no tuvo ya la calurosa acogida ni promovió una expansión del Zen parecida a la que se produjo tras la primera oleada. Sin embargo, la escuela Ôbaku trajo consigo un renacimiento del Zen de estilo chino en Japón que supuso un resurgimiento de las auténticas tradiciones de los maestros chinos, pues hay que considerar que el budismo de Meditación ya había sido japonizado durante más de tres siglos de presencia en este archipiélago.<sup>202</sup>

Las figuras más destacadas de la escuela Ôbaku fueron Tao-che Chao-yüan (Dôsha Chôgen, -1662) y Yin-yüan Lung-ch'i (Ingen Ryûki, 1592-1673).<sup>203</sup> Tao-che se estableció en Kyûshû, donde tuvo numerosos discípulos. Yin-yüan es famoso por haber establecido la escuela Ôbaku en el templo Manpuku-ji, que es la pronunciación japonesa del nombre de su monasterio principal en China, (Wan-fu-ssu), tras obtener la protección del *shôgun* Tokugawa Ietsuna (1641-1680); pero lo más significativo de su influencia tal vez sea que su llegada promovió toda una serie de reformas en las escuelas Sôtô y Rinzai.<sup>204</sup>

En el momento en que Yin-yüan dejó China a la avanzada edad de sesenta y dos años, parece ser que no tenía intención de fundar una nueva escuela Zen en Japón, pues nada indica que albergara tal propósito. Más bien, él y otros líderes

---

<sup>202</sup> .- No obstante, para los monjes japoneses del siglo XVII, el hecho más sorprendente de los monasterios Ôbaku como Manpuku-ji era, quizás, que aquí se preservó un estilo de disciplina comunal a gran escala que había desaparecido hacía tiempo en Japón. Entrevista a Okuda Mitsuru. Uji (Kyoto), 12-IV-1998.

<sup>203</sup> .- Para la biografía de Dôsha, cf. *Zengaku Daijiten* 1, p. 860. Para una breve biografía de Ingen, cf. *Zengaku Daijiten* 3, p. 1271.

<sup>204</sup> .- Muchos monjes Zen, especialmente de la escuela Sôtô, se encaminaron en la dirección planteada por la escuela Ôbaku consistente en mezclar las prácticas de meditación Zen con las del budismo esotérico. Por parte de la escuela Rinzai, entre las figuras más prominentes que estudiaron con maestros de esta escuela, destaca la de Bankei Yôtaku (1622-1693). Como se verá más adelante al analizar la vida monástica actual, muchos de los elementos del actual sistema monástico Zen datan de esta época.

Ôbaku concibieron su movimiento como un linaje alternativo del Zen que había preservado un estilo particular de práctica, y no trataron de presentarse como una institución religiosa independiente.<sup>205</sup>

Aunque tras la llegada de Yin-yüan a Nagasaki en 1654 con un grupo de monjes y artesanos fue recibido con una amable recepción, los monjes Zen de Nagasaki comenzaron a quejarse del modo en que el círculo de Yin-yüan exhibía descaradamente su carácter chino, muy diferente de la forma de Zen proveniente de los periodos T'ang y Sung que había sido transmitido a Japón siglos antes.<sup>206</sup> Después de grandes esfuerzos por parte de sus seguidores, y enfrentándose tanto a las restricciones gubernamentales que habían sido impuestas para que no prosperara este movimiento como a la diversidad de opiniones que surgieron tras una proposición para visitar el templo Myôshin-ji,<sup>207</sup> Yin-yüan consiguió establecerse en Kyoto en el templo de Fumon-ji, el cual era un templo subsidiario de Ryôan-ji, por invitación de su abad, Ryûkei.

En 1658 Yin-yüan fue con Ryûkei a Edo, donde el *shôgun* Tokugawa Ietsuna les concedió una audiencia a partir de la cual se establecieron unas relaciones francamente amistosas entre ambos. Poco después, tras regresar al templo de Fumon-ji, buscaron un nuevo emplazamiento que fue elegido en Uji, donde se levantó un monasterio sobre un antiguo templo que se encontraba en ruinas. La construcción de este monasterio, el Manpuku-ji, representa al mismo tiempo el

---

<sup>205</sup> .- Cf. Baroni, Helen J. 2000, p. 23.

<sup>206</sup> .- Yin-yüan descubrió, en contra de sus expectativas, que muchos monjes Rinzai no aprobaron sus enseñanzas. De hecho, la doctrina Rinzai difería significativamente de las creencias de su propia escuela, debido a que la Rinzai había permanecido en gran medida sin afectar por los cambios doctrinales, al contrario que sucedió con el budismo Ch'an de fines de la dinastía Ming. Sin embargo, hasta 1876, cuando el Gobierno aprobó su designación como una nueva escuela independiente, Ôbaku permaneció como una rama del Zen Rinzai. Cf. Baroni, Helen J. 1993, pp. 15-18.

<sup>207</sup> .- Según observa Dumoulin: "Mientras una parte de la comunidad de monjes de Myôshin-ji insistía en la estricta observancia de las normas de acuerdo con el modelo chino, otra parte prefería una espontaneidad más claramente acorde con el carácter japonés. Esta es la profunda división que se encontraba detrás de la opinión sobre Yin-yüan". Dumoulin, Heinrich 1990, p. 302.

momento fundacional de la escuela Ôbaku en Japón, lo que no significa que el Gobierno deseara el establecimiento de una nueva escuela. Más bien, parece que la asistencia del *bakufu* fue concedida en el contexto de la renovación que tenía lugar en el seno de la escuela Rinzai.<sup>208</sup>

Yin-yüan pertenecía a la tradición de la escuela Lin-chi (jp., Rinzai) y, por tanto, parece lógico que esta nueva fundación hubiera sido incluida en la tradición Rinzai ya existente. Pero existen diversas razones por las que esto no ocurrió, como el hecho comentado de que el estilo de Yin-yüan combinaba los rituales esotéricos y una mezcla de Zen con la recitación del *nenbutsu* que no estaba dispuesto a cambiar o adaptar, o las tensiones existentes entre él y la mayoría de los monjes de la comunidad de Myôshin-ji, quienes no aceptaban este tipo de Zen sincrético. El resultado fue la creación del monasterio principal de la tercera escuela Zen que quedó establecida firmemente en Japón.

Como la gran mayoría de los templos de esta escuela edificadas en Nagasaki, el Manpuku-ji fue diseñado siguiendo los modelos chinos de la dinastía Ming de finales del siglo XVI y principios del siglo XVII. Bajo la influencia de Yin-yüan, el Manpuku-ji fue comenzado a construirse en 1663. Cuando fue terminada la edificación de este complejo monástico en 1693, se reunió allí una comunidad de más de cien monjes y comenzó un creciente afluir de novicios que promovió una gran prosperidad en sus comienzos. Numerosos monjes se congregaron en Manpuku-ji atraídos no solamente por la naturaleza exótica de la nueva fundación, sino también por la idea de renovar el estudio del Zen buscando lo que no habían encontrado en sus monasterios de origen. Los abades de Manpuku-ji, que fueron todos chinos durante las primeras catorce generaciones, se dedicaron a preservar el carácter chino del monasterio.<sup>209</sup> Sin embargo, al cabo de pocas décadas, este crecimiento fue disminuyendo, y la escuela Ôbaku

---

<sup>208</sup> .- Cf. *ibid.*, p. 303.

<sup>209</sup> .- Ryûtô Gentô (1663-1746), el abad número catorce en Manpukuji, fue el primer japonés en asumir el liderazgo a partir del año 1740. Desde 1786, todos los abades han sido japoneses.

se posicionó detrás de la Sôtô y la Rinzai como la tercera escuela de budismo Zen en Japón.<sup>210</sup>

Aunque, sin duda alguna, los monjes Zen japoneses conservaron gran estima por la cultura china y sintieron un gran respeto hacia el budismo Ch'an, la escuela Ôbaku no consiguió adentrarse profundamente en el territorio japonés. Los monjes que vinieron desde China con el tipo de Ch'an practicado en los últimos años de la dinastía Ming eran muy diferentes a sus predecesores de siglos anteriores y distinta la sociedad. Si durante un tiempo el estilo de vida de esta comunidad de monjes atrajo a numerosos monjes Zen, tal regimentación resultó a la larga prácticamente insoportable y se produjo un retroceso de la influencia de esta escuela. Además, los japoneses esperaban una mayor consideración para sus propias características nacionales, y el aire de superioridad que se desprendía de esta escuela llegó a resultar ofensivo para la sensibilidad japonesa.

La escuela Ôbaku puede parecer un movimiento de contracorriente que representa una revitalización del budismo Zen o incluso una tendencia reaccionaria contra esta institución según se encontraba establecida en Japón. No obstante, ya fueran chinas o japonesas en su origen, puede pensarse que las diferentes corrientes surgieron de la misma necesidad psicológica de libertad de pensamiento. El descubrimiento de una nueva conciencia de la tradición no se produjo hasta la llegada del gran líder del Zen moderno, Hakuin Ekaku (1686-1768), quien puso los medios para la renovación de la escuela Zen Rinzai. Así poetiza Dumoulin la importancia de este monje para el movimiento de meditación: “Es-

---

<sup>210</sup> .- Con la aprobación del quinto *shôgun*, Tokugawa Tsunayoshi (1646-1709), Yin-yüan estableció numerosos templos Ôbaku. Uno de ellos fue el Rakan-ji en Edo, fundado bajo el patronazgo directo de Tsunayoshi en 1696. Cf. Screech, Timon 1993, pp. 407-428. Durante el máximo apogeo de la escuela Ôbaku en el siglo XVIII y principios del XIX, numerosos templos se edificaron repartidos por muchos puntos de Japón, existiendo aproximadamente 500 templos y casi 1250 subtemplos. Cf. Harada, Hiroji 1993, p. 26.

carbando profundamente en la tradición del Zen, Hakuin tuvo éxito en instalar una corona japonesa en la cabeza del Ch'an chino".<sup>211</sup>

## Escuela Fuke

Existen varias teorías referentes a la escuela Fuke, aunque no opiniones definitivas. La escuela Fuke parece haber sido un grupo vinculado a las escuelas Zen de budismo y, sin embargo, dentro de los textos relacionados con el budismo o el Zen, la mayoría no la mencionan en ningún momento y aquellos que contienen alusiones presentan inferencias e hipótesis de escasa credibilidad.

La escuela Fuke era una forma de budismo Zen en la que, en lugar de recitaciones de *sûtra*, meditación sentada (*zazen*) u otras prácticas propias de las diferentes escuelas, sus monjes (llamados *komusô*, y anteriormente *komosô*) tocaban un tipo de flauta de bambú llamada *shakuhachi* como forma de meditación. Puede pensarse que durante la mayor parte del periodo Edo, más que ser concebido como un instrumento musical, el *shakuhachi* se desarrolló como un instrumento religioso o meditacional dentro de la escuela Fuke, la cual era en sí misma un grupo religioso bastante fuera de lo común. Incluso hoy día, su existencia es todavía una especie de enigma con numerosos puntos por resolver.

Para comenzar, aunque es proclamado que el fundador de esta escuela fue el monje Ch'ên-ch'ou P'u-k'ou (jp., Chinshu Fuke, activo durante el periodo T'ang), y que sus enseñanzas fueron transmitidas a Japón desde la China Sung a mediados del siglo XIII,<sup>212</sup> parece ser que no fue P'u-k'ou el fundador de esta escuela y que dicha transmisión nunca tuvo lugar, pues no han quedado huellas que indiquen que tal escuela existiera alguna vez en China. En esta teoría hay también una gran inconsistencia en cuanto a los periodos históricos, ya que P'u-k'ou vivió en el siglo IX y la escuela Fuke no fue formalmente establecida hasta

---

<sup>211</sup> .- Dumoulin, Heinrich 1990, p. 305.

<sup>212</sup> .- Ver más arriba el diagrama que presenta el desarrollo de las distintas escuelas pertenecientes al movimiento budista de Meditación, p. 320 (fig. 9).

el siglo XVIII. Así, más bien, puede pensarse que la escuela Fuke era un producto enteramente japonés, aunque los hechos que rodean a los acontecimientos de su origen como escuela no se encuentran claramente fijados.<sup>213</sup> Lo que queda fuera de duda, según informa el *Dajôkan nisshi* 84, es que el 28 de octubre de 1871 esta escuela fue definitivamente abolida.<sup>214</sup> Esto provocó que, al dejar de ser empleado el *shakuhachi* como un útil de meditación, empezara a ser desde este momento cada vez más conocido como un instrumento de viento en sí mismo y que la música de *shakuhachi* perdiera su carácter ritual.

Los orígenes de la escuela Fuke se encuentran establecidos en su documento oficial, el *Kyotaku Denki*,<sup>215</sup> el cual fue estudiado extensamente por Nakahara Chikuzen. Nakahara llevó a cabo un estudio sobre los orígenes de esta escuela y, a pesar de que inició su investigación basándose en la hipótesis de que

---

<sup>213</sup> .- Cf. Yohmei Blasdel, Christopher y Kamisangô Yûkô 1988, p. 97.

<sup>214</sup> .- De acuerdo con lo establecido en este documento: “Los ritos de la escuela Fuke quedan desde este momento abolidos. Los miembros del clero han de asumir el estado de ciudadanos ordinarios y deben seguir las ocupaciones que cada uno desee. Deberán conseguir los empleos que sean apropiado a cada localidad. Sin embargo, en referencia a los templos que permanecen después de la abolición, si el sacerdote que ha retornado al laicismo así lo desea, puede comprar la tierra y deberá pagar las tasas anuales”. *Meiji News Jiten* Tokyo: Mainichi komyunikeishionzu, 1983. Trad. en Kitara Iku-ya et al. 1990, p. 141.

<sup>215</sup> .- El *Kyotaku Denki* (*Leyenda de la campana que no es [shakuhachi]*), escrito en la época Kan'ei (1624-1644) –a principios del periodo Edo– por el monje japonés Tonwa, es un material original sobre los orígenes de la escuela Fuke y se encuentra redactado en estilo *kanbun*. Según este documento, P'u-k'ou (jp., Fuke) se paseaba tocando una campana mientras recitaba unas frases de las enigmáticas del *Rinzairoku* (ch., *Lin-chi lu*). Al oírlo Zhâng Bo (jp., Chôhaku) rápidamente fabricó una flauta de bambú, con la que creó una pieza musical que imitaba el sonido de la campana de P'u-k'ou. Esta flauta vino a ser conocida como *shakuhachi* en los tiempos posteriores.

En 1795 fue publicado en una casa editorial de Kyoto por Masayu Shôbei el *Kyotaku Denki kokuji kai* (*Explicación al japonés del Kyotaku Denki*). Este texto consiste en el manuscrito del *Kyotaku Denki* en estilo *kanbun* y en la traducción y comentario. Incluida en él se encuentran las historias de los templos Myôan-ji, Ichigetsu-ji y Reihô-ji pertenecientes a la escuela Fuke. Un bosquejo en lengua inglesa de los contenidos de este documento, en el que se muestran las numerosas incongruencias de la leyenda de esta escuela, puede verse en Yohmei Blasdel, Christopher y Kamisangô Yûkô 1988, pp. 98-103.



la leyenda aquí contenida era verdadera, encontró numerosas contradicciones en el *Kyotaku Denki*.<sup>216</sup> Durante el proceso de investigación, Nakahara tuvo oportunidad de examinar otros valiosos documentos existentes en los templos de esta escuela, los cuales le hicieron dudar de la veracidad de esta historia y le llevaron finalmente a la convicción de que el *Kyotaku Denki* se basaba en leyendas engañosas expresamente falsificadas. A partir de ese momento, Nakahara dirigió su atención a las razones de tal falsificación y comenzó a estudiar sobre el nacimiento y caída de la escuela Fuke durante el periodo Edo.<sup>217</sup> Pero antes de presentar los resultados de su investigación, resulta necesario examinar la escuela Fuke y su relación con el Gobierno Edo, incluyendo los privilegios especiales que le fueron otorgados por el Gobierno.

### **El Gobierno Tokugawa y la escuela Fuke**

El hecho de que un grupo religioso se sustente en un mito no supone ciertamente un gran problema, pero hay aspectos que sitúan a la escuela Fuke aparte del resto de las escuelas religiosas. Tales eran, por ejemplo, los privilegios especiales concedidos a los miembros de esta escuela.

El reconocimiento y autorización oficial de tales privilegios se encuentra establecido en un documento, supuestamente emitido por el Gobierno, conocido como *Keichô Okite Gaki* (*Decreto Gubernamental de la Era Keichô* [1596-1615]). Datado en 1614, la legitimidad de este decreto ha sido rebatida con

---

<sup>216</sup> .- Los miembros de la escuela Fuke tomaron siempre por verdadera esta leyenda. Como señala Kamisangô Yûkô: “Incluso hoy, muchos practicantes de Shakuha-chi, implicados en la transmisión de piezas de Fuke shakuhachi todavía creen fervientemente en el *Kyotaku Denki*, y durante todo el fin del periodo Edo y el siglo XX esta leyenda ha sido tomada como un hecho indiscutible concerniente a los orígenes del shakuhachi Fuke”. Yohmei Blasdel, Christopher y Kamisangô Yûkô 1988, p. 101.

<sup>217</sup> .- Los hallazgos de Nakahara Chikuzen fueron publicados entre 1936 y 1939 bajo el título “Kinko ryû shakuhachi shikan (Revisión histórica del Kinko shakuhachi)” en *Sankyoku* (una revista publicada entre 1921 y 1944, dedicada a la música tradicional de *samisen*, *koto* y *shakuhachi*). Este libro no sólo habla de la escuela Kinko de *shakuhachi* sino que en él se estudia cuidadosamente la historia de la escuela Fuke Zen.

pruebas documentales por Mikami Sanji y Kurihara Kôta,<sup>218</sup> quienes concluyeron en sus estudios que dicho documento era falso y que fue escrito alrededor de 1680. Entre los múltiples aspectos espurios de este documento, uno de los más obvios es que solamente existen copias falsificadas del hipotético original, que, por lo demás, difieren entre ellas en muchos puntos. Además, no se encuentra ningún registro en el Gobierno Tokugawa que haga mención a la emisión de este decreto, lo que explica que cuando era requerido el documento original la escuela Fuke proveyera al Gobierno de Edo con una copia del decreto, que, decían, les había sido otorgado por el propio Tokugawa Ieyasu en 1614.<sup>219</sup>

Nakahara clasificó las variadas copias existentes del *Decreto Gubernamental de la Era Keichô* en dos grupos atendiendo al número de provisiones que aparecen en ellos. Aquellos que contenían comparativamente pocas provisiones designaban a la escuela Fuke como una organización para la acomodación de los *rônin* y estipulaban que los *komusô* debían actuar como espías para el Gobierno. Por otra parte, las copias del decreto que contenían numerosas provisiones favorecían claramente a la escuela Fuke.<sup>220</sup> Así, según estas últimas, el *shakuhachi* era propiedad exclusiva de los *komusô*, quienes podían llevar gorros de paja de color rojizo (*tengai*) que les cubría el rostro para salvaguardar su identidad;<sup>221</sup> además, no sólo podían viajar libremente en una época en que los viajes no esta-

---

<sup>218</sup> .- Kurihara Kôta es el autor de *Shakuhachi shikô* (1918), primera obra en la que se narra una historia comprensiva del *shakuhachi*.

<sup>219</sup> .- Como señala Kamisangô Yûkô: “Cuando eran preguntados por el decreto original (que debía haber llevado el sello oficial) la escuela Fuke respondía que había desaparecido en el incendio de un templo”. Yohmei Blasdel, Christopher y Kamisangô Yûkô 1988, p. 104.

<sup>220</sup> .- Como cada artículo enunciaba un determinado privilegio para la escuela Fuke, entra dentro de lo razonable que las copias con escasas provisiones favorecerían al gobierno Tokugawa, mientras que las copias con un gran número de provisiones beneficiarían a la escuela Fuke.

<sup>221</sup> .- Como es observado en la obra de Kitara, Ikuya et al. “El ornamento sobre la cabeza de una imagen budista es también llamado *tengai*. El *tengai* crea un pequeño cosmos y el espacio inferior resulta un mundo diferente”. Kitara, Ikuya, Matsumoto Misao y Matsuda Akira 1990, p. 142.

ban permitidos sin autorización del Gobierno, sino que les eran concedidos pasajes para viajar en barca;<sup>222</sup> no se encontraban limitados por las leyes locales; podían dejar la escuela en cualquier momento, etc. Donde quiera que fuesen, los *komusô* se encontraban absolutamente protegidos de interferencias por parte de las leyes locales y era obligatorio ofrecer limosna a estos monjes peregrinos.<sup>223</sup>

A medida que crecían las provisiones que iban favoreciendo a la escuela Fuke, desaparecían las estipulaciones para que los *komusô* actuaran como una policía especial del Gobierno. Por supuesto, el Gobierno había cuestionado en numerosas ocasiones la legitimidad del decreto original, pero también reconoció en él una oportunidad para utilizar esta situación en su beneficio. Si no reconocía a la legión de *rônin* (quienes podrían convertirse en poderosos enemigos) sería cada vez más difícil calibrar dónde y en qué forma podrían agruparse de nuevo. Por tanto, el Gobierno decidió reconocer a la escuela Fuke de modo que pudiera utilizarla para sus propios propósitos.<sup>224</sup>

A causa de estas especiales relaciones con el Gobierno, la cuestión de la organización estructural resultó ser muy importante. Para poder considerarse a sí misma como una auténtica escuela religiosa, era preciso tener un templo que ac-

---

<sup>222</sup> .- Aunque durante el periodo Edo los viajes estuvieron restringidos y se necesitaba un permiso oficial para pasar por los numerosos controles establecidos en las principales vías de comunicación del país, los *komusô* portaban en sus peregrinaciones dicho permiso y disfrutaban de libre acceso a las barcas que hacían travesías regulares en los numerosos ríos que comunicaban los caminos. Cf. Yohmei Blasdel, Christopher y Kamisangô Yûkô 1988, p. 104.

<sup>223</sup> .- Cf. *ibíd.*, p. 104.

<sup>224</sup> .- El hecho de que existieran dos tipos de decretos indica que tuvo lugar una gran disputa entre la escuela Fuke y el gobierno Tokugawa. Como indica Kamisangô Yûkô: “Estos decretos no fueron el resultado de esfuerzos cooperativos entre la secta Fuke y el gobierno Tokugawa; más bien, la secta elaboraría un decreto y lo presentaría al gobierno que daría su aprobación tácita, añadiendo instrucciones en cada ocasión en un decreto separado que limitaba los privilegios de la secta.[...] Espurios como deben haber sido estos decretos, no existe ninguna duda de que el gobierno dio su aprobación tácita a muchas de las actividades de la secta Fuke y que fue efectiva en sí misma para convencer a la sociedad en general. La imagen media personal sobre el *komusô* y las creencias de la secta Fuke se encontraban basadas sobre estos decretos y estas percepciones han perdurado hasta tiempos recientes”. *Ibíd.*, pp. 104-105.

tuara como cuartel general, eligiéndose el alojamiento *komosô* de Shirakawa en Kyoto llamado Myôan-ji.<sup>225</sup> Posteriormente, el Gobierno requirió a la escuela Fuke que trasladara su cuartel general a Edo, donde sería más fácil estrechar la vigilancia sobre estos *rônin* y emplearlos como servicio de inteligencia. Como resultado, fueron elegidos como sedes centrales los templos Ichigetsu-in (en la actual prefectura de Chiba) y Reihô-ji (en la parte occidental de Edo), estableciéndose oficinas centrales de ambos cuarteles generales en Edo.<sup>226</sup>

Nakahara examinó el documento conocido como *Boro no techô* (Agenda de los *boro*) en el templo Kôkoku-ji. El autor de este documento, de nombre desconocido, era un *boro* (otro nombre utilizado para los *komosô*) que escribió esta obra explicando la vía del *komosô* en el estilo de preguntas y respuestas (*mondô*). En este texto, que ha sido datado en 1628, se insiste en que el maestro Fuke era el fundador del movimiento de los *komusô* y se establece una catalogación en dieciséis escuelas.<sup>227</sup>

## Origen de la escuela Fuke

Para acercarse al misterio de la creación de la escuela Fuke y tratar de comprender cómo pudo llegar a desarrollarse, nuevamente hay que acudir a las

---

<sup>225</sup> .- Debido a las sublevaciones cristianas y otros problemas, el gobierno Tokugawa había prohibido el establecimiento de nuevos templos. Por ello fue necesario crear una asociación con otro templo antiguamente establecido. De este modo, tras arduas deliberaciones e intrigas Myôan-ji se convirtió en un templo subsidiario de Kôkoku-ji y consiguió así el reconocimiento del Gobierno. Como señala Kamisangô Yûkô: “Para conferir ‘exactitud histórica’ a esta relación y respetabilidad general a la secta Fuke Zen, la leyenda del *Kyotaku Denki* fue ofrecida como *raison d’être*”. *Ibid.*, p. 106.

<sup>226</sup> .- No es clara la razón por la que se establecieron dos cuarteles generales en Edo, pero era probablemente debido a la existencia de diferentes facciones dentro de los mismos *komosô*.

<sup>227</sup> .- Como señala: Kamisangô Yûkô: “Cuando la secta Fuke fue establecida había también 16 sub-sectas, por lo que parece ser que procedían de las sectas *komosô*. Había también supuestamente alrededor de 120 templos Fuke, pero no hay registro de sus nombres individuales”. Yohmei Blasdel, Christopher y Kamisangô Yûkô 1988, pp. 107-108. La lista de las 16 sub-sectas puede ser consultada en *ibid.*, p. 107. Para una lista parcial de los templos compilada por Nakahara Chikuzen, que contiene sus sectas afiliadas y sus localizaciones, cf. *ibid.*, pp. 108-109.

teorías de Nakahara Chikuzen. Desgraciadamente, Nakahara murió antes de poder concluir sus investigaciones iniciadas en “Kinko ryû shakuhachi shikan”, de modo que no llegó a establecer ninguna conclusión general. Sin embargo, a través de la copiosa información recogida a lo largo de su obra, es posible deducir algunas de las conclusiones que él estaba trazando. A continuación se expone un esbozo general de las teorías de Nakahara con respecto a la escuela Fuke.<sup>228</sup>

Durante los tiempos medievales existieron figuras como Ikkyû y Rôan que se dedicaron a los aspectos meditativos del *shakuhachi* y sus sonidos, así como figuras bohemias y ermitaños excéntricos (*furyû*) que también se encontraban involucrados con el *shakuhachi*. Sin embargo, tras el periodo de intensas guerras civiles que tuvieron lugar en los siglos XV y XVI y desembocaron en la batalla de Sekigahara, muchos *rônin* o *samurai* que habían quedado sin amo adquirieron el rango de *komosô* (monjes estera de paja).

El Gobierno Tokugawa estrechó el control sobre ellos, pero estos *rônin* se unieron en 1637 en una rebelión dirigida por cristianos escondidos en Shimabara y en otras regiones, causando un gran perjuicio para el Gobierno. Los Tokugawa estrecharon aún más la vigilancia sobre estos *rônin*, al tiempo que tomaban fuertes medidas contra los cristianos y extendían su autoridad a través de las instituciones budistas.<sup>229</sup> Al ver amenazada su existencia, los *komosô* se unieron y formaron una escuela que les serviría de refugio, tomando a partir de este momento el nombre de *komusô* (monjes del vacío).

En los tiempos medievales había existido una asociación del maestro del periodo T'ang P'u-k'ou (Fuke) con el *shakuhachi*, pero es probable que el nom-

---

<sup>228</sup> .- Para la referencia bibliográfica sobre Nakahara, ver arriba, p. 44, nota 220. Para un estudio histórico en lengua inglesa de la escuela Fuke y de la tradición del *shakuhachi* Fuke, cf. Sanford, James 1977.

<sup>229</sup> .- La victoria de Tokugawa Ieyasu en Sekigahara y la subsiguiente derrota del “administrador” establecido en Osaka, Toyotomi Hideyori, dio paso al periodo Edo (1603-1868). Pero también creó un excedente de *rônin*, lo que supuso una gran responsabilidad para el gobierno recién establecido. Cf. Yohmei Blasdel, Christopher y Kamisangô Yûkô 1988, p. 105.

bre de *komosô* no cambiara al de *komusô* hasta principios del siglo XVII, aproximadamente durante el periodo Keichô (1596-1615). Parece bastante probable que fuera el monje Ikkyû quien realizara la conexión entre el *shakuhachi* y Fuke, pues estimaba mucho a ambos y son temas que aparecen en varios de sus poemas.<sup>230</sup> Rôan fue probablemente el primer monje en hacer peregrinaciones alrededor del país mientras pedía limosna y tocaba el *sakuhachi*. Entre los monjes *komosô* errantes y sin hogar que iban de un lado a otro, se desarrolló un sistema de alojamientos sencillos, y fue creciendo un sentimiento de camaradería que evolucionó hacia una especie de comunidad sectaria. Los últimos *rônin* que ostentaron el rango de *komosô* usaron hábilmente estas condiciones existentes para crear la escuela Fuke.

### **Suizen: el estilo de vida de los monjes *komusô***

El estilo de vida de los monjes *komusô* era algo bastante fuera de lo ordinario, siendo un aspecto muy particular de la escuela Fuke la referida concesión de toda una serie de privilegios por parte del *bakufu* de Edo y su desarrollo desde sus mismos comienzos como una especie de secta estratégica. El *shakuhachi* era en sí mismo una propiedad exclusiva del *komusô* y a nadie más le estaba permitido practicar con este instrumento.<sup>231</sup>

De este modo, los templos de la escuela Fuke fueron lugares en los que, libres de la interferencia de la autoridad, los *rônin* rebeldes podían esconderse temporalmente y los guerreros que no encontraban refugio en las escuelas tradicionales podían proseguir su entrenamiento. No obstante, junto con el cambio

---

<sup>230</sup> .- Existe un breve tratado de Christopher Bladel, en el que se estudian los aspectos tanto estéticos como cognoscitivos de la práctica del *shakuhachi* y su relación con el budismo con especial referencia a la poesía de Ikkyû. Cf. Bladel, Christopher 1984.

<sup>231</sup> .- Según señala Kamisangô: “Aunque estos numerosos privilegios no se aplicaron durante toda la historia de la escuela Fuke, son representativos de cómo esta escuela se adaptó en general dentro de la sociedad Edo”. Yohmei Bladel, Christopher y Kamisangô Yûkô 1988, p. 97. Sobre el entorno en que se forjó esta escuela y el desarrollo de su música *shakuhachi*, cf. *ibid.*, pp. 98-132.

en la estructura institucional y en la vida diaria del *komusô*, la cual giraba alrededor de la práctica del *sakuhachi*, también se experimentaron cambios en el terreno de la moralidad, con lo que fue extinguiéndose el carácter dudoso que había caracterizado a los *komosô*.

Después de que la escuela fuera establecida, se desarrollaron una serie de normas internas basadas en las directivas del Gobierno. La primera directiva, emitida en 1677, especificaba tres puntos: el método para elegir los sacerdotes dirigentes del templo principal y de los subsidiarios, el método para elegir candidatos (comprobando las credenciales de quienes deseaban convertirse en *komusô*), y cómo tratar con el crimen y la ruptura de reglas dentro de la escuela. Estos tres puntos se convirtieron en la base para todas las normas y regulaciones posteriores de la escuela Fuke.

Los requerimientos de admisión llegaron a ser muy estrictos. Los candidatos a *komusô* debían ser *samurai*, tener impecables referencias y someterse a una minuciosa inspección. Después, tras pagar las tasas requeridas, el candidato tenía que jurar su fe en la tumba del fundador antes de que le fueran concedidos los tres instrumentos y los tres sellos.<sup>232</sup>

Una parte de la disciplina de estos monjes consistía en mendigar mientras tocaban el *shakuhachi*, aunque tocar este instrumento no era exactamente un modo de pedir limosna. Más bien, ha de pensarse que los *komusô* tocaban fervientemente el *shakuhachi* como un camino hacia la iluminación en un estilo llamado *suizen* o “meditación flotante”. Esta es la razón por la que a lo largo del periodo Edo se identificó al *shakuhachi* como un instrumento religioso más que

---

<sup>232</sup> .- Estos instrumentos consistían en un *shakuhachi*, un *tengai* y una faja *kesa* que se ponía sobre el *kimono*. Los tres sellos eran los documentos de identificación, los cuales incluían un *honsoku* (licencia de *komusô*), un *kai'in* (papeles de identificación personal) y un *tsûin* (permiso para viajar libremente por el país).

musical, y explica por qué las piezas que los monjes tocaban no eran concebidas como “música”, sino como “meditaciones” (*suizen*).<sup>233</sup>

Cambiar el ignominioso nombre de *komosô* por el de *komusô* que aportaba un definitivo aire de misticismo Zen, tocar el *shakuhachi* como un tipo de meditación *zen*, un cambio de instrumentos desde el ligero *hitoyogiri* al pesado *shakuhachi* (también usado como autoprotección), etc., fueron todas innovaciones que contribuyeron al desarrollo y establecimiento de la escuela Fuke. Sin embargo, como ha sido apuntado, esta nueva escuela no se desarrolló a causa de una necesidad religiosa, sino por razones políticas.

### **Evolución de las escuelas Sôtô y Rinzai**

Hacia el siglo XVII, en la escuela Sôtô las distinciones entre los templos y las diferentes líneas de enseñanza habían desaparecido en gran medida, de tal manera que la mayoría de los monjes que eran asignados a un nuevo templo simplemente adoptaban la línea de dicho templo. Dos de las figuras centrales en la restauración del linaje de la escuela Sôtô fueron Gesshû Sôko (1618-1696) y su discípulo Manzan Dôhaku (1636-1715).<sup>234</sup> Durante este periodo, ciertos monjes Rinzai enseñaron su propio estilo individualista de Zen. Algunos de ellos,

---

<sup>233</sup> .- Como observa Kamisangô acerca de las cualidades del *shakuhachi*: “Como instrumento, el *shakuhachi* es muy apropiado para el entrenamiento Zen. Los largos tonos continuos requieren una concentración constante de mente y respiración. El instrumento no es demasiado fuerte ni demasiado blando –perfecto para aquellos que desean caminar por el sendero de la moderación. Los tonos blandos son muy ricos, calmados, y pueden ser minuciosamente alterados. Cada practicante produce un sonido diferente, lo cual refleja sutiles variaciones entre cada individuo. Este simple instrumento da nacimiento a tonos que son ricos y místicos. Todos estos aspectos del *shakuhachi* se prestan en sí mismos a la introspección, meditación y disciplina espiritual. Realmente no es sorprendente que *suizen* haya surgido a partir del *shakuhachi*”. Yohmei Blasdel, Christopher y Kamisangô Yûkô 1988, p. 111.

<sup>234</sup> .- Cf. Bodiford, William M. 1993, p. 215. Según señala Yampolsky: “Fue realizado un concentrado esfuerzo para revivir las enseñanzas de Dôgen, virtualmente ignoradas durante varios siglos. Aunque fueron dados pasos para publicar el *Tesoro del verdadero ojo de la doctrina* de Dôgen, su impresión fue reprobada por las autoridades Sôtô hasta 1796, e incluso entonces, no fue publicada enteramente”. Cf. Yampolsky, Philip, B., 1989, p. 154.



como Takuan Sôhō (1573-1645) y Bankei Yôtaku (1622-1693), fueron muy admirados. Otro importante maestro fue Gudô Toshoku (1579-1661), quien representaba la tradición ortodoxa que se resistió ante la intrusión de las enseñanzas de la Tierra Pura.

Pero el verdadero responsable del renacimiento del Zen Rinzai en los últimos tiempos del periodo Tokugawa fue Hakuin Ekaku (1686-1769), quien es ampliamente reconocido como una de las grandes figuras en la historia del Zen japonés y cuya continua influencia puede ser vista a través de los posteriores desarrollos de esta escuela. Al restaurar la disciplina monástica e insistir en la centralidad de la experiencia de la iluminación, a través de los esfuerzos de Hakuin se produjo la renovación del Zen en Japón.<sup>235</sup>

Hakuin regresó al estricto estilo de *kôan* del Zen del periodo Sung que había sido traído a Japón por Daiô Kokushi en el siglo XIII, al que añadió nuevos elementos de sus propios recursos estableciendo la formación de un curso de entrenamiento sistemático. Al mismo tiempo, puso gran énfasis en hacer el budismo accesible al público en general y fue muy competente tanto en el arte de la caligrafía y pintura a la tinta como en el estudio de la literatura clásica china, los textos budistas y otros géneros populares, facilitando a través todas estas manifestaciones artísticas el entendimiento y expansión de las enseñanzas Rinzai.<sup>236</sup>

---

<sup>235</sup> .- Para una breve biografía, ver *Zengaku Daijiten* 1, p. 191. En Miura, Isshû y Ruth Fuller Sasaki 1966, se trata detalladamente la figura de Hakuin. En Yampolsky 1971 se incluye un apéndice con una lista de sus obras. Para una lista de las traducciones en lenguas occidentales, ver la Bibliografía en los apartados *Antologías zen* y *Textos Zen* japoneses. En Furuta, Shôkin 1978 aparecen varios ensayos sobre Hakuin.

<sup>236</sup> .- Los escritos de Hakuin comprenden alrededor de ochenta volúmenes. Una de sus obras más admiradas y mejor conocidas es el *Canto en alabanza del zazen* (*Zazen wasan*), conciso poema que es todavía recitado en los monasterios japoneses Rinzai e incluso en las comunidades Rinzai formadas en una época relativamente reciente en Occidente.

Entre las variadas traducciones en lenguas occidentales existentes de este texto, en la presente tesis se ha destacado la de Albert Low, cuyos primeros versos aparecen en el encabezamiento del capítulo segundo de esta tesis; ver arriba, p. 89. Para un análisis de estos versos, cf. Low, Albert 1989, pp. 88-104.

Hakuin tuvo un enorme número de seguidores en su tiempo, llegando a ser la figura dominante en la historia del Rinzai Zen, hasta el punto de que en la actualidad todos los monasterios y templos Rinzai trazan su herencia espiritual siguiendo su línea de transmisión.

Al hacer un recorrido por la historia del Zen en Japón, se puede observar cómo las dos escuelas principales, Sôtô y Rinzai, se desarrollaron de modos distintos. La Sôtô, aparece con una parada en sus comienzos, pues su fundador, Dôgen, no encontró patrones influyentes y su línea fue cortada en una disputa de la tercera generación. Sin embargo, ésta fue la primera escuela Zen en ganar aceptación entre las clases populares, y hoy en día cuenta con casi 15.000 templos siendo unos 7 millones el número de sus adherentes.<sup>237</sup> Por su parte, la escuela Zen Rinzai disfrutó de una gran prosperidad debido a los estrechos lazos creados con los gobernantes militares y aristocráticos durante varios siglos, lo cual ejerció un considerable impacto en la vida cultural de la nación. Posteriormente, un prolongado decaimiento en el rigor de la escuela Rinzai fue puesto marcha atrás a mediados del siglo XVIII por el vigoroso maestro Hakuin.

## **ESCUELAS DEL MOVIMIENTO DE MEDITACIÓN**

Debido al enfoque sobre la meditación, la interpretación de esta práctica debió de haber constituido el cuerpo central de las doctrinas de las diferentes escuelas del movimiento de Meditación (Ch'an, Thiên, Sôn y Zen), y, de hecho, cuando los maestros de estas escuelas se preocuparon por manifestar sus puntos de vista sobre la doctrina, siempre tendían a hacerlo refiriéndose a este punto.

El más conocido de estos argumentos, que fue el que dio lugar a la escisión del budismo Ch'an en dos facciones durante el siglo VIII, gira en torno a las supuestas diferencias en torno al camino de la meditación. Según las declaracio-

---

<sup>237</sup> .- Para los datos de ésta y otras escuelas del budismo Zen en el Japón del siglo XX, ver adelante la tabla titulada *La institución Zen en el Japón moderno*, p. 519 (fig. 14).

nes de los maestros de aquella época, la escuela del Norte describía una cultivación mental “gradual”, mientras que la escuela del Sur se propugnaba una percepción espiritual “súbita”. Nuevamente en el siglo XII, la disputa que aconteció entre las casas Ch’an de Lin-chi y Ts’ao-tung fue mantenida en términos de dos diferentes estilos de meditación –uno que recomendaba la investigación del *hua-t’ou* o *kung-an*, y el otro que enfatizaba algo conocido como “iluminación silenciosa” (*mo-chao*)–. Esta última disputa fue llevada hacia Japón, donde perdura hasta nuestros días, aunque alterada en cierta forma, como la razón ideológica primaria por la cual se produce la separación de las dos principales escuelas de Zen japonés, Rinzai y Sôtô.<sup>238</sup>

A pesar de que con el transcurso del tiempo se desarrollaron diferentes escuelas receptoras de las enseñanzas del budismo de Meditación, el carácter de las enseñanzas de este tipo de budismo ha de ser también analizado como una única entidad. Por ello, aunque sean observadas las divergencias entre las diferentes escuelas en cuanto a la interpretación de los caminos para alcanzar la iluminación, hay que considerar que, a pesar de todas las divisiones doctrinales acaecidas a lo largo del devenir histórico, las escuelas integrantes de este movimiento budista han enfocado siempre sus enseñanzas en la meditación y en la experiencia personal de esa meditación, de modo que el carácter de sus enseñanzas ha de trazarse en esta tradición. Ciertamente, de entre todas las prácticas religiosas del budismo *Mahâyâna*, la meditación ocupa un lugar preeminente al ser lo único que puede ayudar a realizar la visión de la unidad.<sup>239</sup> En el caso concreto del budismo de Meditación, como movimiento del budismo integrado en la corriente *Mahâyâna*, se muestra una visión unificada o libre de todo dualismo, que promete colmar en gran medida el anhelo fundamental de unidad del ser humano.

---

<sup>238</sup> .- Cf. Bielefeldt, Carl 1988, p. 2. Las características principales de la práctica en las escuelas Zen japonesas tradicionales (Rinzai, Sôtô y Ôbaku) se encuentran reseñadas en el siguiente capítulo.

<sup>239</sup> .- Cf. Ui, Hakuju 1935, p. 160; Dumoulin, Heinrich 1994, p. 33.

Resulta evidente que la institución Zen ha de luchar para afrontar los nuevos retos: occidentalización, cambios demográficos, surgimiento de nuevas religiones y nuevos movimientos religiosos, expansión por otras zonas del mundo, necesidad de una adecuada comprensión de sus variadas manifestaciones expresivas, etc.<sup>240</sup> En su expansión por Occidente, el Zen Rinzai fue el que penetró más extensamente en América, siendo el Zen de la escuela Sôtô el que más ha influido en los países de Europa. La escuela Ôbaku, la menor de las tres, no ha logrado aún ejercer una extraordinaria influencia que le permita su expansión, aunque se muestran muy activos en la actualidad en la transmisión de sus enseñanzas y manifestaciones culturales, principalmente a través de la exhibición de sus manifestaciones artísticas. Durante el siglo XX se ha producido un tenue resurgimiento de la escuela Fuke y han brotado una serie de nuevas escuelas, algunas de las cuales han extendido su influencia en muchos países occidentales, lo que conforma un panorama sumamente multiforme.

A través del análisis de los rasgos que constituyen el carácter esencial del movimiento budista de Meditación, que será presentado en el siguiente capítulo, se mostrarán aquellos principios doctrinales que rigen su particular manera de expresión, al tiempo que se exponen los desarrollos doctrinales y prácticos que han tenido lugar para dar lugar a la conformación de este movimiento tal como se presenta en la actualidad. Además se indicará la forma en que se ha producido su expansión en Occidente durante el siglo XX, así como los retos mencionados que han de afrontarse si se pretende fomentar una verdadera comprensión de estas enseñanzas.<sup>241</sup>

---

<sup>240</sup> .- Consciente de los nuevos retos planteados en esta institución durante la época contemporánea, Yampolsky destaca la importancia de la tradición Zen japonesa, la cual es difícil que se desvanezca al seguir proyectando su influencia en el Japón actual. De este modo, señala: “[...] Los empeños espirituales, artísticos e intelectuales del Japón contemporáneo continúan reflejando la perdurable influencia de la multifacética tradición Zen”. Yampolsky, Philip, B., 1989, p. 156.

<sup>241</sup> .- Sobre los problemas que afronta el budismo Zen para la instalación de escuelas en sus nuevos establecimientos occidentales, ver más adelante, pp. 538-558.

## VI- CARÁCTER Y VITALIDAD DEL BUDISMO DE MEDITACIÓN

*On a lotus leaf sits a frog,  
His hands folded, his mind still,  
In meditation.  
Look out, look out!  
Behind him a hungry snake,  
Searching for food, is putting out its tongue.  
Does he know? Does he not know? The frog  
Sits in meditation with closed eyes.  
Look out, look out!*<sup>1</sup>

Una vez revisados los principales antecedentes filosóficos y religiosos, y enlazados algunos de los eslabones que dieron forma a la doctrina contenida en el budismo de Meditación, en este capítulo se considera el especial carácter que adquirió este movimiento cuando logró asentarse finalmente como una institución monástica particular, independiente de otras ramas de budismo.

Aunque el budismo de Meditación tiene unas raíces definidamente indias y adquiere su mayor vitalidad y capacidad de expresión en Japón, donde se conserva en forma de escuelas y desde donde principalmente se transmite hacia el resto del mundo en la actualidad, el carácter de estas enseñanzas fue forjado en China a partir de la dinastía T'ang, cuando tuvo lugar el inicio de la historia de esta corriente del budismo que nos ha sido transmitida en forma de narraciones espléndidas y extraordinarias obras de arte. Pero antes de proceder al análisis de estas últimas, lo que tendrá lugar a partir del siguiente capítulo, han de ser apreciados aquellos principios doctrinales que han tenido de alguna forma posibilidad de ser trasladados al terreno del arte, por lo que se hace necesario examinar detenidamente los rasgos fundamentales de este movimiento.

---

<sup>1</sup> .- Poema compuesto a principios de siglo XX por el maestro Zen Mamiya. En *The Tiger's Cave and translations of other Zen Writings*. Trevor Leggett, trad.1994, p. 168.

A pesar de tratarse de un fenómeno cultural desarrollado en diversas naciones de Asia Oriental, cada una de las cuales aportó ciertos rasgos peculiares, ha de considerarse que el budismo de Meditación constituye en sí mismo una unidad. Así, aunque mediante la apreciación de los estilos de los distintos maestros de las escuelas Ch'an y Zen se habrán podido comprobar las enormes diferencias existentes en lo que se refiere a la aproximación al fenómeno de la iluminación, hay que tratar de definir, al menos en la medida de lo posible, el carácter esencial que adquirió esta corriente budista, resaltando tanto las diferencias como los puntos en común entre los diversos estilos desarrollados.

Si se busca aquella característica de la que participan todas las escuelas pertenecientes al movimiento budista de Meditación, ésta se encontrará, precisamente, en la práctica de la meditación. Cuando quedaron finalmente formadas las escuelas Ch'an en China, lo hicieron como escuelas de meditación, y sus sucesoras en el resto de países de Asia Oriental en los que arraigó su doctrina también basaron sus enseñanzas en la práctica de la meditación. Por consiguiente, el carácter de este movimiento puede ser trazado en la tradición de estas enseñanzas.<sup>2</sup> No obstante, según advierten muchos maestros, ya sea en éste como en cualquier otro de los aspectos característicos del budismo de Meditación resulta ineludible indagar tanto en la vertiente teórica como en la práctica para alcanzar un cierto nivel de comprensión.<sup>3</sup>

---

<sup>2</sup> .- Cf. Bielefeldt, Carl 1988, p. 1. Ruth Fuller Sasaki, que fue ordenada en la escuela Rinzai y dirigió una ermita dentro del monasterio Daitoku-ji en Kyoto, mantenía esta misma opinión. En una de sus obras realizó la siguiente observación: "Respaldados por la fe de sus enseñanzas, aquellos primeros maestros Zen avanzaban a grandes pasos con coraje indomable para obtener esta realización por sí mismos a través del método que âkkyamuni había empleado y recomendado, es decir, la meditación". Además concluye enfáticamente diciendo: "La meditación ciertamente permaneció como la práctica básica. Aunque fueron desarrollados métodos de meditación en el Zen que difieren de aquellos de otras sectas budistas, ya fueran de origen indio o chino, no tenemos evidencia de que la meditación en sí misma [la meditación *zen* en la postura tradicional del loto] fuera nunca abandonada o descuidada". Miura, Isshû y Ruth Fuller Sasaki 1966, p. 7. Citado en Dumoulin, Heinrich 1989, pp. 80 y 81.

<sup>3</sup> .- Entrevista a Nagai Sôsei. Kamakura, 2-XI-1997.

En general, los maestros Zen insisten en que la meditación y la iluminación expresan la esencia de la experiencia budista Zen, opinión que ha sido aceptada y desarrollada por la mayor parte de los especialistas. En el referido debate entre Hu Shih y Suzuki Daisetz, mientras que el historiador y filósofo chino defendía la tesis de que el Zen debe ser estudiado y comprendido como una parte integral de la historia cultural, Suzuki aseguraba que “Zen en su marco histórico” difiere del “Zen en sí mismo” a causa de que la verdadera esencia del Zen trasciende todas las limitaciones del discurso racional.<sup>4</sup> Con estas declaraciones, Suzuki simplemente expresaba una tendencia ya implícita dentro de las enseñanzas Zen en la que se defendía que el Zen es una verdad abstracta más que una forma particular de budismo, y que el único propósito de sus prácticas consiste en realizar la iluminación.<sup>5</sup>

No obstante, a pesar del énfasis otorgado por la mayor parte de los investigadores tanto a la práctica de la meditación como a la indagación en la experiencia de la iluminación (*kenshō* o *satori*), no hay que olvidar que existen muchas otras prácticas desarrolladas tradicionalmente en la mayoría de las escuelas Zen, como pueden ser la atención hacia los preceptos, el culto religioso o los servicios funerarios, en las que apenas han reparado los especialistas a la hora de presentar este tipo de budismo.

Por lo que se refiere al contenido abodado en el presente capítulo, con el fin de analizar lo más claramente posible el carácter que con el transcurso del tiempo quedó definido en este contexto, tras una breve reflexión sobre ciertos puntos de contacto entre las doctrinas que influyeron de manera determinante al aportar ciertos rasgos que constituyen el carácter más distintivo de lo *zen*, será abordada la teoría del “súbito despertar” o “iluminación interior”, la cual no pudo ser lograda sino transcurridos largos siglos de exploración lógica, metafísica y psicológica por parte de los maestros de la escuela Ch’an y de otras escuelas bu-

---

<sup>4</sup> .- Ver más arriba, pp. 47-51.

<sup>5</sup> .- Cf. Bodiford, William M. 1993, p. 2.

distas.<sup>6</sup> Asimismo, al resultar sumamente importante acceder a una visión general sobre la actividad desarrollada en las distintas escuelas del budismo de Meditación, se realizará un acercamiento al estilo de la vida monástica Ch'an y Zen, que en todos los casos es concebido como una vía de austeridad encaminada fundamentalmente a lograr el "súbito despertar" o la "revelación de la propia naturaleza interior", que es la experiencia trascendental que puede ser obtenida mediante la práctica meditativa.

Pero para poder reconocer el verdadero carácter del budismo de Meditación y, por consiguiente, el de la naturaleza de las obras de arte producidas en este contexto, antes de introducir aquí la teoría del "súbito despertar" y de proceder al análisis de las diferentes prácticas desarrolladas en el ámbito monástico original, resulta necesario reconocer el especial significado que el término *dhyâna* (en chino *ch'an*, en vietnamita *thiền*, en coreano *sŏn* y, en japonés, *zen*) adquirió en esta corriente del budismo, y observar a partir de ese significado cómo han de ser interpretados en dicho contexto los términos referidos, lo que requerirá una cierta profundización en los conceptos de *dhyâna* (meditación) y *prajñā* (sabiduría trascendental). Así, tras haber sido trazados en los capítulos previos ciertos antecedentes básicos y expuestas las líneas de desarrollo fundamentales

---

<sup>6</sup>.- En su traducción de diversos pasajes de la *Crónica de la transmisión de la luz* (jp., *Keitoku Dentōroku*), Chang Chung-Yuan organiza los pasajes escogidos de los diferentes maestros de tal modo que puedan observarse las diferentes aproximaciones (lógicas, metafísicas y psicológicas) que se produjeron en el seno de la escuela Ch'an.

En el prefacio de esta traducción, el autor bosqueja las líneas principales de las diferentes escuelas budistas que siguieron estas aproximaciones: "Por ejemplo, la escuela San-lun se encontraba profundamente implicada en la exposición lógica de la relación entre afirmación y negación, o ser y no ser, y avanzó un sistema dialéctico mediante el que se suponía que cualquiera podía alcanzar la iluminación. La escuela Hua-yen tomó una aproximación metafísica en su exploración de la ínter fusión de particularidad y universalidad, de lo Uno y lo Múltiple. La escuela de la Pura Ideación [Fa-hsian tsung] adoptó un acceso psicológico y categorizó estados mentales divergentes en un esfuerzo por transformar la conciencia ordinaria en conciencia pura. Estas escuelas abrieron el camino a para el desarrollo del Ch'an". Chung-Yuan, Chang, trad. 1969, p. X del prefacio. Para una reseña sobre estas dos últimas escuelas, ver arriba, pp. 234-235.



de este movimiento en China, Corea y Japón, a continuación se mostrarán algunos de los rasgos más significativos en que coinciden aquellas doctrinas que fueron influyentes en la formación del budismo de Meditación, además de ser planteada la teoría de la “iluminación interior” prestándose consideración al auténtico sentido con el que se emplean aquí tanto el término *dhyâna* como sus derivados.

Seguidamente es cuando serán expuestas las principales características de la vida monástica Ch'an y Zen junto con los diferentes ejercicios meditativos planteados en las escuelas tradicionales, los cuales son abordados todos ellos con la pretensión de situar a los practicantes en condiciones de alcanzar el *satori* o “súbito despertar”, y se tratará de aclarar el alcance de dichos ejercicios de modo que puedan vislumbrarse sus presupuestos implícitos y ser así observadas las peculiaridades que diferencian al Zen con respecto a otras ramas del budismo. Asimismo serán introducidas aquellas prácticas que, a pesar de ser realizadas en los monasterios Zen, no entran dentro de lo que se ha considerado como “Zen tradicional”, sino que, más bien, han sido consideradas como prácticas “no-Zen”.

De este modo, a lo largo del presente capítulo, se realizará un análisis tanto del carácter representativo del Ch'an chino durante su periodo de mayor esplendor –durante las dinastías T'ang y Sung–, como del que adquirió el Zen japonés desde su recepción en este archipiélago a principios de su Edad Medieval. La atención principal estará centrada en el budismo de Meditación en Japón, el cual, habiendo sido forjado inicialmente en China gracias a la comunión que se produjo entre el espíritu práctico chino con la especulación de tipo budista india, entró en concordancia con algunas ideas básicas del *shintô* primigenio a partir del mismo momento en que fueron conocidas en el archipiélago las enseñanzas de esta corriente. En el caso particular de Japón, al tiempo que se exponen las características de las escuelas tradicionales pertenecientes al movimiento de Meditación, serán revisadas las diferencias fundamentales existentes entre ellas.

Para concluir la primera parte de esta investigación sobre el budismo Zen y su repercusión en las artes, se realizará un análisis sobre algunas de las conse-

cuencias que ha producido la transmisión del Zen japonés en sus nuevos establecimientos occidentales, y serán planteados los problemas más acuciantes que han de tratar de resolver estas instituciones, todo lo cual es preciso abordar con la finalidad de promover una correcta difusión del Zen japonés tradicional.

Aunque se dice a menudo que el *zen* –comprendiendo dentro de este término todas las tradiciones del budismo de Meditación desarrolladas en China, Vietnam, Corea y Japón– es una enseñanza sin palabras, negándose con ello el valor del lenguaje a la hora de comunicar las más íntimas realidades de este tipo de budismo, a continuación se realizará una inmersión en lo que supone el carácter distintivo de lo *zen*. Para ello ha sido argumentado el proceso de formación de esta corriente, que se revela como el resultado de influencias muy variadas que han ido siendo asimiladas a lo largo de los siglos en un determinado contexto cultural desarrollado en diversas zonas de Asia Oriental.

## DOCTRINAS INFLUYENTES EN LA FORMACIÓN DEL ZEN

Al hora de analizar el carácter del budismo de Meditación, hay que considerar en primer lugar que se ha dicho en ocasiones que los sistemas de los que se han derivado las influencias que confluyen en esta corriente del budismo no pueden ser calificados como religiones o filosofías. Hay que tener en cuenta además que lo más frecuente es no incluir en los tratados de historia de esta última disciplina a las filosofías asiáticas, por considerarse que la especulación racional que encuentra presencia en los pueblos orientales no puede denominarse filosofía, al menos en el sentido en que se utiliza dicho concepto en Occidente. En realidad, la experiencia que el Zen propone realizar permanece más allá de la religión y de la filosofía, y se manifiesta como una práctica cuya “finalidad” es poder situarse en el camino que conduce directamente a la “iluminación”.<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> .- Saliendo al paso de algunas preguntas que se formulan frecuentemente en relación con la verdadera naturaleza del Zen, Suzuki Daisetz planteó la cuestión de si el Zen consiste en un sistema filosófico, altamente especulativo y profundamente metafísico.

Ha sido puesto de manifiesto cómo el taoísmo y el confucianismo fueron las dos tradiciones originarias de China que, presentando contenidos doctrinales muy dispares, se establecieron como las dos fuerzas principales de pensamiento que llegaron a desarrollarse en la sociedad china a partir del siglo VI a. C. y actuaron a lo largo de su historia de un modo complementario. El budismo, que había tenido su origen en India, entró en relación con ambas doctrinas al ser introducido en China a partir del siglo I d. C., iniciando así un proceso de fusión doctrinal que derivará hacia el siglo VI en la formación en este territorio de un tipo de budismo que contempla la meditación en el vacío como eje fundamental, y que, en los siglos siguientes, conocería su expansión con el nombre de Ch'an. Por lo que respecta al *shintô*, que representaba el conjunto de creencias de tipo naturalista y animista originales del pueblo nipón, y otorgaba una profunda veneración al sol, las estrellas, los vientos, las nubes, las rocas y el mar, entre otros seres superiores –maléficos o benévolos– además de mostrar un gran respeto por las distintas creencias foráneas, inevitablemente terminaría acogiendo en su seno las nuevas formas de espiritualidad procedentes de la cultura continental.<sup>8</sup>

---

sico, como el de la mayoría de las doctrinas budistas. Suzuki respondió que no puede decirse en sentido estricto que se trate de religión ni de filosofía. Cf. Suzuki, Daisetz T. 1992, pp. 45-47.

En el caso de la filosofía, Suzuki explica que el Zen no es un sistema que se base en la lógica y en el análisis, y que si bien es cierto que en él puede hallarse un elemento intelectual, no existe nada que pueda calificarse de doctrina fundamental o base filosófica. En cuanto a su aspecto como religión, comenta que en el budismo Zen se asegura conservar la esencia de las enseñanzas de Buda; pero todas las doctrinas budistas, tal como se exponen en las Escrituras, resultan para el Zen carentes de valor. A la pregunta: “¿Es el Zen religión?”. Suzuki contesta: “No es religión en el sentido usual, pues el Zen no tiene dios alguno que adorar, no tiene ningún rito ceremonial, ningún futuro en el más allá al que se confíen los muertos y, por último, el Zen no admite alma alguna, cuya salvación debiera ser pensada por cualquier otro, y con cuya inmortalidad habrían de ocuparse otras personas. El Zen se encuentra libre de todas estas cargas dogmáticas y ‘religiosas’”. *Ibid.*, p. 47. A pesar de lo referido por Suzuki, como se verá en la conclusión de esta tesis, pp. 923-924, sí ha de considerarse que el Zen es una religión y que, por tanto, el “arte *zen*” ha de comprenderse como un tipo de arte religioso.

<sup>8</sup>.- Al ser preguntado sobre las relaciones entre budismo Zen y *shintô* en la historia de Japón, el monje Miyake Yoshihide afirmó que al ser el Zen una corriente de budismo respetuosa con todos los seres de la naturaleza, nunca entró en conflicto con el

De tal modo, en China se produjo la formación de la corriente “contemplativa” de budismo (Ch’an) –simbiosis de neoconfucianismo (al fomentar la necesaria implantación de unos códigos éticos), taoísmo (del que adquirió su cosmovisión estética y espiritual de la vida), y budismo (que aportó el concepto central de “iluminación interior”)–, y pudo con el transcurso del tiempo abrirse camino a través del mar de Japón desde los monasterios del sur de China en Mingchou y Hangchow, sirviéndose de la península de Corea como nudo de comunicaciones, para terminar enlazando finalmente con Japón. En relación con el definitivo asentamiento del budismo de Meditación en Japón, hay que considerar que al consistir el *shintô* japonés en un conjunto de creencias basadas en las fuerzas de la naturaleza, determinaría finalmente el robustecimiento de esa sintonía con el universo que habitaba ya en el espíritu de los monjes llegados de China con las enseñanzas de la sección más revolucionaria integrada en el budismo, la cual, a pesar de ser resultado de una fusión de distintos sistemas doctrinales desarrollados en Asia Oriental, es, según sus seguidores, transmisora de toda su pureza: la corriente Zen.

Volviendo a los orígenes chinos y a la confluencia entre taoísmo y budismo que dio nacimiento al budismo Ch’an, puede afirmarse que la introducción del taoísmo en el movimiento budista de Meditación en China corre paralela al proceso de sinización del budismo *Mahâyâna*.<sup>9</sup> Mientras que el confucianismo, la otra gran tradición originaria de China, no guarda semejanza con el budismo, el taoísmo exhibe muchos rasgos del pensamiento *Mahâyâna* tales como la negatividad y la perspectiva cósmica.

---

*shintô*, el cual venera a los seres naturales como manifestación de lo sagrado. Además añadió que la relación ancestral del pueblo japonés con el medio natural y la tolerancia que ofrece el *shintô* para admitir entre sus seguidores la creencia en otras doctrinas, propiciaron la favorable aceptación del “Zen chino” y el desarrollo alcanzado hasta la actualidad por el movimiento Zen. Entrevista a Miyake Yoshihide. Nagoya, 28-VII-97.

<sup>9</sup> .- Como señala Dumoulin: “El taoísmo autóctono de China ayudó a la trasplatación del Mahâyâna en la cultura china de un modo muy significativo. Fue capaz de realizar esto en virtud del contenido religioso del budismo”. Dumoulin, Heinrich 1979, pp. 28-29.

## CONVERGENCIA ENTRE LAS DOCTRINAS BUDISTAS Y TAOÍSTAS

Resulta interesante observar cómo la doctrina de Lao tzu presenta numerosas semejanzas con la de Buda siendo así que, en los siglos siguientes, taoístas y budistas veneraron a los mismos sabios y emplearon los mismos símbolos. No obstante, a pesar de los puntos en común, también existen numerosas diferencias. Así, aunque en ambas doctrinas se refleja la idea de una “liberación”, para unos ésta suponía la identificación con el divino *tao* y, para otros, consistía en la realización del *nirvâṇa*. Si Lao tzu partió de la contemplación de la armonía natural para definir las líneas maestras del taoísmo, Buda tomó el sufrimiento del hombre como punto de partida en su contemplación. Ciertamente, los dos sabios asimilaron ideas que ya antes de que ellos nacieran tenían una larga tradición, pero la vía que cada uno de ellos enseñaba como camino para acceder a la “liberación” era resultado de su propia reflexión.

Ambos contemplaban los diversos niveles de la realidad como surgidos del “vacío” reconociendo la ilusión que subyace en todos los fenómenos, y los dos coincidían también en recomendar una vía que evitaba los extremos y rechazaba el dualismo. Pero mientras que para Buda los hombres estarían abocados al sufrimiento hasta que no hubieran logrado alcanzar el *nirvâṇa*, para los seguidores de Lao tzu, Lie tzu y Chuang tzu la relación del ser humano con el universo no sería otra cosa que un sistema de incesantes mutaciones que se relacionan en la unidad del divino *tao*, pues, según se informa en los libros del taoísmo filosófico, todo está animado por la existencia fundamental de esta unidad a la que se debe regresar algún día. La muerte, que para los seguidores budistas puede significar el final del sufrimiento tras romper la rueda de las reencarnaciones una vez que ha sido alcanzado el *nirvâṇa*, para los taoístas no significa una ruptura con la ley del *tao*, sino que no supone más que un movimiento, una mutación.<sup>10</sup>

---

<sup>10</sup> .- El concepto de ruptura con la rueda de las reencarnaciones, es una concepción originaria del budismo Hīnayāna. En el budismo *Mahāyāna*, por otra parte, se plantea la posibilidad de alcanzar el estado de *bodhisattva* (jp., *bosatsu*). El monje Zen Tai Hō manifiesta que de entre los seis niveles posibles de existencia que, según el bu-

No obstante las diferencias existentes, el último paso, el punto en que concurren las enseñanzas budistas con las de Lao tzu, Lie tzu, Chuang tzu y sus seguidores, es en el retorno al “vacío” (el *śūnyatā* budista o el *wu* del taoísmo).<sup>11</sup>

Como puede ser comprobado, tanto el taoísmo como el budismo son al mismo tiempo una filosofía, una religión y un “medio de liberación”. La rama Ch’an de budismo fue la que finalmente supo asociar ambas vías proclamando además la posibilidad de despertar a la “iluminación” aquí y ahora, en esta misma vida, de un modo repentino que, a menudo, se manifiesta de una manera extremadamente brutal (en chino, *wu*; en japonés, *satori*).<sup>12</sup>

Según observan destacados autores, cuando fue formado el budismo de Meditación en China, resultó ser una inversión del *dhyāna* indio al estilo chino.<sup>13</sup>

---

dismo, nos mantienen encadenados a la rueda de la reencarnación, ha de ser considerado una gran fortuna el haber alcanzado el estado humano (el sexto nivel), pues este estado es el que puede conducir directamente al séptimo y último nivel –el de los *bodhisattva*, que han alcanzado el *satori*. Por lo tanto hay que tratar de aprovechar de forma conveniente la oportunidad que nos ofrece la actual reencarnación humana. Insiste por ello en que es de gran importancia no desperdiciar nuestra vida, pues podríamos regresar a un nivel inferior y perderíamos tal vez la oportunidad única de alcanzar la iluminación. Entrevista a Tai Hô. Tajimi (Gifu) 24-VIII-97.

<sup>11</sup> .- Ver más arriba, los versos del *Tao tê ching* en las pp. 185 y 190.

<sup>12</sup> .- Estos conceptos no son exclusivos del budismo de Meditación, sino que también tienen gran importancia en otras escuelas budistas. Para una aproximación al significado de la “iluminación” en el contexto del budismo de Meditación, ves adelante el apartado titulado *Esencia del budismo de Meditación*, pp. 456-471.

<sup>13</sup> .- Hu Shih argumenta que “el budismo Zen chino nació no desde el yoga indio o *dhyāna*, sino como una revuelta contra éste”. Hu Shih 1932, pp. 483-484. Por su parte, también en referencia al surgimiento del Ch’an en China, Suzuki expone: “El espíritu del budismo perdió su superestructura altamente metafísica [característica del resto de formas de budismo en China y Japón] y se convirtió en una disciplina práctica de la vida. El resultado es el Zen”. Suzuki, Daisetz T. 1992, p. 44. En otra de sus obras Suzuki comenta que el Zen [Ch’an] es, de hecho, el modo chino de responder al pensamiento indio según era representado por el budismo, y que, siendo esto así, Zen [Ch’an], tal como se desarrolló en el periodo T’ang y posteriormente floreció en el Sung, no puede ser más que un reflejo de la mentalidad china, lo cual entendido por Suzuki en relación con un comportamiento eminentemente práctico y ético. Cf. Suzuki, Daisetz T. 1994, p. 43. Sobre esta inversión del término *dhyāna*, según Suzuki, cf. Suzuki, Daisetz T. 1992, pp. 43-44 y 146-147; 1994, pp. 3-4. Según refiere Dumoulin: “La adaptación de las enseñanzas budistas indias al carácter chino fue completamente lograda; la metafísica

Así, mientras en India el lema “una túnica y un cuenco sobre una piedra bajo un árbol” fue adecuado para las escasas necesidades de los monjes mendicantes, en China tal simplicidad no resultaba suficiente a causa del clima más riguroso y de las costumbres diferentes.<sup>14</sup>

En el budismo indio, *dhyâna* (meditación) era uno de los tres grupos de prácticas, junto con *sîla* (normas morales) y *prajñâ* (sabiduría), los cuales abarcaban el conjunto de la doctrina. A pesar de que los budistas debían ser competentes en todas estas prácticas, con el paso del tiempo, sin embargo, algunas escuelas comenzaron a enfatizar uno de los tres aspectos. Precisamente, fue en China, en el seno del budismo Ch’an, donde se consiguió asimilar el carácter contemplativo o meditativo de las enseñanzas de Buda, el cual fue adaptado al espíritu práctico chino principalmente a través del filtro del taoísmo filosófico.<sup>15</sup> Verdaderamente, el movimiento budista Ch’an durante el periodo T’ang puede ser considerado como uno de los fenómenos más sorprendentes en la historia de las religiones, debido principalmente a la asociación lograda entre elementos budistas y taoístas, lo cual supone una contribución a la historia religiosa única y enriquecedora.

Tal vez en relación con esta amalgama de elementos, aparentemente extraños sucesos acontecieron en los monasterios Ch’an del periodo T’ang. Como

---

india se fusionó con los modos chinos de pensamiento y se adaptó totalmente a sus patrones lingüísticos”. Dumoulin, Heinrich 1994, p.172.

<sup>14</sup> .- Cf. el ensayo de Nakamura Hajime “Zen ni okeru seisan to kinrô no mon-dai” (“El problema de la producción y el trabajo en el Zen”). *Zen Bunka* 1, 1955, pp. 7-17, 27-35. Sobre las transformaciones del budismo en China, ver también Ch’en, Kenneth 1973 y Nakamura, Hajime 1968.

<sup>15</sup> .- Como señala Collcutt: “La práctica budista de la contemplación encontró una favorable aceptación en la sociedad china en parte, al menos, a causa de su resonancia con la antigua tradición taoísta filosófica mística y el ideal taoísta de obtener un conocimiento intuitivo del Camino fundamental del universo natural”. Collcutt, Martin 1981, p. 7. La relación del espíritu del taoísmo con la meditación *zen* es analizada en Dumoulin, Heinrich 1979, pp. 28-34. Por su parte, Suzuki observa: “Por su mentalidad práctica, el pueblo chino y también en cierta medida el japonés aceptaron muy positivamente el Zen”. Suzuki, Daisetz T. 1996, p. 5.

puede ser observado a través de un estudio de la literatura Ch'an y mediante la contemplación de las pinturas de tinta creadas a partir de este periodo, sus maestros rompían *sûtra* y quemaban imágenes de Buda, se reían enfrente de sus interlocutores o les sorprendían con gritos inesperados, y se permitían otras numerosas extravagancias. No obstante, aunque aparentemente pudieran comportarse como unos locos y no desearan poseer ningún bien material, es evidente que, al apoyarse en la firme convicción de la gran riqueza que proporcionaba la iluminación, se consideraban a sí mismos como verdaderos amos de su energía liberadora; y si se mostraban libres de todo temor, sería precisamente debido a que, al no desear nada, tampoco tenían nada que perder.<sup>16</sup>

En la literatura Ch'an del periodo T'ang se concibe la iluminación de Buda como “un despertar al *tao*”. Las crónicas que recogen la memoria de Hui-k'o, el segundo patriarca y sucesor de Bodhidharma, definen a este maestro como un “buscador del *tao*”. Asimismo, el himno poético atribuido al tercer patriarca que se podría traducir como *Tratado de la mente creyente*, *Tratado sobre la fe en la mente* o *Inscrito en la mente creyente*,<sup>17</sup> revela una gran influencia taoísta. También se conserva un discurso de Huang-po, que se encuentra de principio a fin lleno de motivos taoístas, en el cual designa a los seguidores del Ch'an como “discípulos del *tao*”.<sup>18</sup>

---

<sup>16</sup>.- Cf. Dumoulin, Heinrich 1994, p.172. Como expresa Dumoulin: “En cualquier caso, ellos estarían envueltos en un juego iluminador del corazón resultante de su propia experiencia y simbolizando su inimaginable libertad. Una vez que terminaba la intoxicación de su juego, se congregaban después delante de la imagen de Buda para la lectura de los *sûtras*”. Dumoulin, Heinrich 1994, pp. 172-173. Según declara Carl Bielefeldt en referencia a estos pioneros del budismo Ch'an: “Hasta tal punto ellos deben ser conocidos como los participantes de un movimiento de reforma, que propugnaron traspasar las elaboraciones monásticas de la iglesia budista medieval y traducir las tradiciones yóguicas del norte de China en un idioma popular moderno aceptable a la comunidad budista T'ang”. Bielefeldt, Carl 1988, p. 1.

Sobre los diferentes estilos de meditación desarrollados durante los primeros tiempos en el movimiento Ch'an, ver arriba, pp. 342-345.

<sup>17</sup>.- Ver adelante *Relación de maestros Ch'an*, p. 379 (fig. 11).

<sup>18</sup>.- Existe trad. al inglés de este discurso en Blofeld, John 1958.



Existen otros muchos argumentos taoístas que aparecen en la literatura del periodo T'ang, siendo estos tan sólo algunos ejemplos característicos de la enorme influencia de este modo de pensamiento chino en la formación de la corriente de meditación del budismo.

## **INFLUENCIA DE LAS DOCTRINAS NEOCONFUCIANISTAS**

Durante el siguiente periodo de la historia de China, el Sung, además de la sistematización de las enseñanzas que tuvo lugar en el seno de las escuelas de budismo Ch'an,<sup>19</sup> se produjo un importantísimo movimiento filosófico en el Sur de China que afectó decisivamente a todas ellas –el neoconfucianismo de la escuela de Chu Hsi (1130-1200)–, en el cual todas las tendencias de pensamiento, tanto las importadas como las originales, fueron acomodadas y enunciadas según una mentalidad china.<sup>20</sup>

Tanto el budismo como el taoísmo habían eclipsado en gran medida al confucianismo en los siglos que sucedieron a la caída de la dinastía Han, y con ello comenzó una intensa búsqueda de respuestas justamente para aquellos tipos de problemas de naturaleza mística y metafísica con los que los primeros confucianistas nunca habían tratado. El resultado de esto fue que, a partir de mediados de la dinastía T'ang, el confucianismo comenzó a incorporar gradualmente en su seno muchas ideas taoístas y budistas relacionadas con el universo, naturaleza y espíritu, mente y sentimiento, y vida y muerte. Los sabios ahora no serían ya aquellos que habían alcanzado simplemente el apogeo de las relaciones humanas

---

<sup>19</sup> .- Sobre este fenómeno de sistematización de las enseñanzas Ch'an en China, ver arriba, pp. 384-388, y más adelante, pp. 493ss.

<sup>20</sup> .- Normalmente, el término “confucianismo” es empleado vagamente para definir las ideas de cualquier partidario de la filosofía confucianista. No obstante, hay que considerar que ésta atravesó numerosas fases, por lo que es necesaria una terminología más precisa para especificar a qué fase particular de desarrollo se hace referencia. El contexto del que se trata en el presente capítulo es el del confucianismo del periodo Sung o neoconfucianismo de la escuela de Chu Hsi, cuyo pensamiento supuso la culminación de la intelectualidad en la China del periodo Sung, salvo cuando se indique otra cosa explícitamente.

como en Mencio, sino aquellos que habían llegado a ser un “Buda confuciano” a través de la unión con la naturaleza y el destino del universo.<sup>21</sup>

La mayoría de los filósofos neoconfucianos se interesaron por las enseñanzas Ch'an. De hecho, no sólo Chu Hsi, sino prácticamente todos los líderes neoconfucianistas de aquel tiempo establecieron conexiones con los monasterios Ch'an, por lo que no debe sorprender el hecho de que tanto el budismo de Meditación como el neoconfucianismo fueran transportados a Japón en los mismos barcos y a menudo por las mismas personas.<sup>22</sup> Los monjes Ch'an, al entrar en contacto con el neoconfucianismo también adoptaron gran parte de su termino-

---

<sup>21</sup> .- Este desarrollo es tratado brevemente en Fung, Yu-Lang 1942, pp. 89-125.

Como observa Warren W. Smith Jr.: “La fase de referencia de la época de Chu Hsi y sus precursores fue definitivamente una etapa cosmológica. El hombre, aunque considerado aún como el ser más elevado del universo, no era sino un aspecto de la acción del Destino Supremo (*t'ai-ch'i*) el cual estaba presente en todas las cosas. Su naturaleza era el reflejo de los perfectos principios de la naturaleza, y lo que él tenía que hacer a través de la autodisciplina y la investigación constante era intentar comprender la forma de todo el universo, después de lo cual podría alcanzar la perfección de su propia naturaleza”. Smith, Warren W. Jr. 1959, pp. 5-6.

Tomando prestadas las teorías del taoísmo religioso, las cuales concebían un universo que actuaba de acuerdo con las leyes buscadas en el reino de lo físico para aplicarlas mediante el control de la naturaleza con pociones mágicas y ciencia antigua, los confucianistas de la dinastía Sung concibieron un cosmos internamente armónico donde los hombres deben ambicionar vivir socialmente en conformidad con una inmutable ley superior. De Chou Tun-i, por ejemplo, se dice que recibió su inspiración del Diagrama del Destino Supremo a partir de un gráfico que comprendía el *yin-yang*, los cinco elementos y la cosmogonía de los ocho trigramas preparado por un buscador taoísta de la inmortalidad. Cf. Fung Yu-Lang 1942, pp. 122-123.

Para una reproducción de este diagrama con una explicación de su acción cosmogónica, cf. Bruce. Percy J. 1939, pp. 128-133.

<sup>22</sup> .- Cf. Dumoulin, Heinrich 1979, p. 80. Por lo que se refiere a las relaciones del neoconfucianismo con el Ch'an, Suzuki señala que casi todos los pensadores del periodo Sung, al menos alguna vez en sus vidas, se dirigieron a los monasterios Ch'an; asimismo observa que mientras denunciaban el budismo y el modo de pensamiento budista al tiempo que bebían en las fuentes de la filosofía india a través del Ch'an, re-examinaron la filosofía surgida en su propio suelo, siendo la consecuencia el advenimiento de la filosofía Sung. Cf. Suzuki, Daisetz T. 1994, pp. 42-43.

Asimismo Suzuki observa que los monjes Ch'an, por su parte, eran también estudiantes del confucianismo cuyos textos interpretaban a la manera india, es decir, de modo más o menos idealista, y tampoco eran reacios a comentar la literatura budista desde el punto de vista confuciano. Cf. *ibid.*, p. 43.

logía, expresándose frecuentemente en los mismos términos que los filósofos neoconfucianos.

Convencidos de que el instrumento más efectivo para acercarse a la percepción de la realidad era la intuición, los monjes Ch'an defendían este modo de comprensión, el cual resultaba atractivo para la mentalidad taoísta china. Ciertamente, éste resulta ser uno de los rasgos esenciales del pensamiento Ch'an y Zen, pero cuando el budismo de Meditación ha necesitado expresar el contenido de sus experiencias, es decir, cuando se requería proceder a una reconstrucción intelectual de los contenidos de dicha intuición, ha sido un aliado de la filosofía Hua-yen (jp., Kegon).<sup>23</sup> Siendo la representante de la faceta más racional de entre las escuelas de budismo que habían surgido en China, la escuela Hua-yen evidenció la profundidad de la conciencia religiosa china, la cual fue revelada tras siglos de educación y reflexión proporcionando el estímulo necesario para el florecimiento de la filosofía Sung.<sup>24</sup>

En cuanto al budismo de Meditación japonés, a pesar de incorporar nuevos elementos procedentes de su religión nativa *shintô* y del carácter peculiar de los habitantes de Japón, aparece como legítima continuación del movimiento Ch'an chino, el cual había tomado forma a partir de fuentes indias y chinas. La trasplantación tuvo lugar durante el periodo Sung del sur (1127-1279), después de que el Ch'an hubo alcanzado su cenit en China, en un tiempo en el que los monasterios Ch'an fueron culturalmente influyentes y absorbieron, junto con el taoísmo filosófico, la mentalidad representada en el confucianismo de Chu Hsi y sus predecesores.

---

<sup>23</sup> .- Sobre la visión del budismo de Meditación existente en la escuela Hua-yen, ver arriba, p. 369.

<sup>24</sup> .- Sobre la escuela Hua-yen, ver arriba, p. 234. Según señala Suzuki Daisetz, la reunión de la filosofía Ch'an y Hua-yen fue llevada a cabo –aunque no deliberadamente– por Ch'êng-kuan (738-838) y Tsung-mi (780-841), ambos eruditos de la escuela Hua-yen y al mismo tiempo seguidores del Zen; y fue a través de esta aproximación por lo que el Ch'an vino a influenciar el pensamiento de los especialistas Sung. Cf. Suzuki Daisetz T. 1994, pp. 50-51.

En el caso de Japón, a pesar del aparente antagonismo entre la filosofía metafísica del budismo y la filosofía humanística de Confucio de enfoque claramente social, ésta última había sido preservada en gran parte a través de los esfuerzos de los monjes budistas durante los periodos Heian (794-1192) y Kamakura (1192-1336).<sup>25</sup> Los monjes budistas japoneses estudiaron y enseñaron los clásicos confucianistas, y después de que el confucianismo reinterpretado de la dinastía Sung fuera llevado a Japón en el siglo XII, se constituyeron en el grupo más responsable para su expansión y gradual popularización. Concretamente, los monjes budistas Zen fueron quienes apoyaron el neoconfucianismo de modo más activo, probablemente a causa de la similitud de muchos de los principios en ambas filosofías.<sup>26</sup> Es importante reseñar que los principales templos Zen en

---

<sup>25</sup> .- Los antecedentes de la influencia del confucianismo en Japón se sitúan en las primeras fases de la historia japonesa, cuando la cultura china fue importada a Japón en el siglo VI d. C. El pensamiento confucianista era básicamente concomitante con la cultura china y afectó a casi todas las parcelas del esfuerzo humano, particularmente aquellas concernientes con las actividades políticas, sociales e intelectuales.

<sup>26</sup> .- Para un acercamiento a la comprensión de la relación entre Zen y el confucianismo en Japón, véase en Suzuki, Daisetz T. 1994, pp. 41-57. el capítulo titulado “Zen and the Study of Confucianism”.

Existen aspectos del desarrollo del confucianismo japonés que lo sitúan aparte del confucianismo chino, pues las enseñanzas del confucianismo en Japón estuvieron mucho tiempo limitadas a las clases aristocráticas, mientras que en China la erudición confucianista había sido teóricamente disponible para todos –aunque en la práctica, por supuesto, el sistema educacional chino no se encontraba generalmente abierto a miembros de todas las clases. Además, la instrucción confucianista en Japón comenzó siendo monopolio de un grupo hereditario de especialistas cada vez más apegados a la Corte Imperial.

Pero incluso aunque la influencia del neoconfucianismo se incrementó enormemente en los círculos eruditos y políticos, no sería hasta 1600 cuando comenzaría a adquirir una posición independiente, separada de aquella de los budistas o de las hereditarias de los eruditos confucianistas apoyados por la Corte Imperial. Hacia 1647, sin embargo, cuando el emperador Go-Kômyô ordenó que los eruditos confucianistas abandonasen el uso de los comentarios de los periodos Han y T'ang sobre los clásicos confucianistas y adoptaran los nuevos de los Sung, las doctrinas de Chu Hsi alcanzaron la completa supremacía en Japón. Esta supremacía se había desarrollado de hecho anteriormente, cuando Fujiwara Seika (1561-1619) rompió con la tradición de ser o un sacerdote budista o un escolar confucianista asociado con la Corte Imperial y estableció una nueva tradición que permitió y fomentó la generalización del estudio del confucianismo de los Sung como una especialidad en sí misma. Esto estimuló un renacimiento

Kamakura y Kyoto fueron simultáneamente centros de práctica Zen y de estudios confucianistas, pues en muchos de ellos existían escuelas (*terakoya*) en las que se impartían enseñanzas principalmente confucianistas; de tal modo, muchos de los monjes Zen eran igualmente instruidos en budismo y confucianismo.<sup>27</sup>

En referencia a la propagación o difusión del confucianismo y de otros sistemas en adición al budismo por parte de los monjes Zen, Suzuki Daizetz comenta lo siguiente:

Estrictamente hablando, el Zen no tiene filosofía propia. Sus enseñanzas se concentran en la experiencia intuitiva, y el contenido intelectual de esta experiencia puede ser suplido por un sistema de pensamiento no necesariamente budista. Si los maestros lo encuentran más oportuno por alguna razón, pueden crear su propia estructura filosófica no siempre de acuerdo con la interpretación tradicional. Los budistas Zen son a veces confucianistas, otras veces taoístas, o, en ocasiones, incluso sintoístas [...]; la experiencia Zen puede ser explicada asimismo por la filosofía occidental.<sup>28</sup>

---

de las enseñanzas y estableció las bases para la dominación intelectual del confucianismo en el periodo Edo, especialmente desde que el fundador del sistema de los *shōgun* Tokugawa apoyó este nuevo movimiento. Cf. Smith, Warren W. Jr. 1959, pp. 8-10.

<sup>27</sup> .- Cf. Suzuki, Daisetz T. 1994, p. 45 y Dumoulin, Heinrich 1979, p. 80. Como señala Dumoulin: “La dimensión ética del Zen japonés –es decir, sus elementos confucianistas– surgió de su conexión histórica con China y es evidente en muchos escritos de maestros Zen japoneses. Incluso después de que el régimen Tokugawa impuso una estricta separación del budismo y el confucianismo a finales del siglo XVII, los monjes Zen retuvieron su ética confucianista y educaron a sus discípulos en esta actitud. Dos maestros Zen distinguidos por su ética, tan diferentes como eran el uno del otro en otros aspectos, fueron Suzuki Shōsan (1579-1653) de la escuela Sōtō y Hakuin Ekaku (1685-1768) de la Rinzai”. *Ibid.*, p. 81.

<sup>28</sup> .- Cf. Suzuki, Daisetz T. 1994, pp. 44-45. Verdaderamente, las afirmaciones de Suzuki adquieren dimensiones insospechadas desde el momento en que sugieren la posibilidad de que el movimiento de Meditación puede aliarse a su conveniencia con cualquier sistema que pudiera llegar a establecerse, liberando de este modo al movimiento de Meditación de su carácter esencialmente budista. Resulta interesante observar cómo algunas interpretaciones de este tipo han llevado a ciertos maestros Zen encargados de su transmisión a Occidente a promover visiones apocalípticas sobre el contenido de la esencia del Zen.

Sobre los diferentes problemas que han de afrontar las instituciones del movimiento budista de Meditación, especialmente en sus establecimientos occidentales, de-

Una visión histórica panorámica del budismo de Meditación como un movimiento asiático característico que abarca numerosos siglos de desarrollo, es reveladora de numerosas facetas subyacentes en el espíritu de Asia Oriental, si bien, hay que considerar que, a pesar de la gran variedad de influencias que intervinieron en su formación, desde la perspectiva de la historia de las religiones este movimiento ocupa un lugar destacado dentro de la historia del budismo. Habiendo sido favorablemente recibido en Japón, el Zen experimentó originales y enriquecedores impulsos y desarrolló realizaciones innovadoras que le permitieron expandirse por nuevas regiones.

## ESENCIA DEL BUDISMO DE MEDITACIÓN

Puede afirmarse que la esencia del budismo de Meditación (Ch'an Thiên, Sōn o Zen) se encuentra en el “camino del medio”, gracias al cual Buda ·ākyamuni alcanzó su iluminación. Al igual que todo el budismo, la corriente budista de Meditación se desarrolló a partir de esta iluminación y, por tanto, al hablar sobre Zen ha relacionarse lo que se dice con esta experiencia. En opinión de Suzuki Daisetz, sin iluminación el budismo carecería de significado, y puesto que el Zen reivindica la transmisión directa de esta experiencia es necesario ascender al plano de la iluminación para poder comprenderlo.<sup>29</sup>

---

bido a las incorrectas interpretaciones derivadas de ésta y otras percepciones sobre lo que constituye la “esencia” de lo *zen*, ver más adelante, pp. 538-558.

<sup>29</sup> .- Según refiere Suzuki Daisetz: “Buda no quería que sus discípulos siguieran su enseñanza ciegamente. Pretendía que experimentaran lo mismo que él había experimentado y que su enseñanza fuera confirmada por la experiencia personal de sus seguidores. En el budismo, por tanto, cuenta mucho más la vivencia que la enseñanza. En otras religiones, el fundador aspira a que sus enseñanzas sean seguidas por sus devotos, quienes no necesariamente deberán repetir la experiencia del fundador. El fundador da instrucciones y los discípulos las siguen, pero no experimentan necesariamente lo mismo que aquél experimentó. En algunas religiones la repetición de esa experiencia es incluso considerada imposible, pues la vivencia del fundador es divina, y nosotros, los humanos, no podemos alcanzar la misma experiencia divina”. Suzuki, Daisetz T. 1986, pp. 153-154. Por supuesto, Suzuki hace alusión aquí a la religión cristiana, la cual presenta similitudes, pero también grandes diferencias con respecto al budismo. Abe Ma-

A pesar de que la “iluminación” es la experiencia fundamental que según el budismo se puede llegar a realizar, en el contexto del budismo de Meditación se presenta con un matiz básicamente diferente a la realización búdica. A diferencia del complicado sistema del budismo escolástico tradicional, que proponía un lento y sistematizado proceso de meditación para alcanzar el *nirvâṇa*, lo cual requería que un monje empleara largos años leyendo las escrituras –y que además, según se solía presentar, no culminaría sino tras un fatigoso ciclo de muertes y renacimientos–, se desarrolló la convicción de que el “supremo despertar” (jp., *satori*; ch., *wu*) podría lograrse aquí y ahora, en esta vida. De este modo, el budismo de Meditación presenta una gran divergencia con respecto a otros movimientos budistas en lo que se refiere a la percepción de esta experiencia, oponiéndose así a la idea, sostenida por escuelas como la de Nichiren o las de la Tierra Pura, de que la condición búdica habría de buscarse fuera de sí mismo o en otro mundo distinto de éste.<sup>30</sup>

---

sao apunta algunas de estas diferencias: “En el cristianismo, el título ‘Cristo’ propiamente se aplica sólo a Jesús de Nazaret. En el budismo, por el contrario, el título *Buddha* puede legítimamente ser aplicado no sólo a Siddharta Gautama, sino a cualquiera que alcance la iluminación al *Dharma*. De este modo, en el budismo, existen muchos Budas, verdaderamente demasiados para contar”. Abe, Masao 1997, p. 5.

<sup>30</sup> .- Para los budistas *nirvâṇa* sería el estado en que se produciría la cesación de los deseos, lo que posibilitaría salir definitivamente de ese estado de “ignorancia” que mantiene a los seres humanos atados al *samsâra* (la rueda) que gira sin cesar. El estado búdico supremo de *nirvâṇa* probablemente no sea más que un nombre con que designar esa paz perfecta que daba a los *brahman* la certidumbre de volver al seno del alma universal. Con el término *satori* se da a entender algo sustancialmente distinto: la realización de una experiencia inefable que conduce al ser humano hacia una especialísima visión central (universal) y que, al igual que *nirvâṇa*, puede ser traducida como “iluminación”. Lo que desde un punto de vista místico se entiende por “iluminación” o lo que así se define con el lenguaje religioso, no sería difícil de comprender para una mente occidental. Pero conceptos como *nirvâṇa* o *satori*, término este último que sugiere un camino de “iluminación” que se abre de un modo repentino –careciendo además de cualquier signo de carácter sobrenatural–, son prácticamente imposibles de descifrar mediante los parámetros de una inteligencia occidental.

Es necesario reconocer que los escritos originarios del budismo contienen ideas y conceptos que resultan prácticamente ininteligibles para un entendimiento europeo normal y, sobre todo, que es sumamente difícil verter en lenguas occidentales términos como “iluminación”, que se utilizan con muy diversos significados y que, por lo tanto,

## NATURALEZA BÚDICA ORIGINAL

Lo que se concibe en el contexto del budismo de Meditación es que todo hombre posee una “naturaleza búdica”, una especie de naturaleza divina existente ya desde antes de nuestro nacimiento, y que para realizarla no existe otra manera que buscar la “naturaleza de Buda” mirando dentro de uno mismo.<sup>31</sup> Siguiendo las teorías de Suzuki Daisetz, es precisamente esta revelación de la naturaleza divina que se manifiesta en todos los seres lo que, desde la perspectiva del Zen, constituye la esencia del mensaje de Buda.<sup>32</sup>

---

no pueden encontrar traducción satisfactoria en lenguas occidentales. Cf. el prólogo de Carl G. Jung en Suzuki, Daisetz T. 1992, pp. 7-8.

Sobre la forma en que funciona el lenguaje en Occidente en comparación con las formas de expresión en Asia Oriental y su capacidad de transcripción a la hora de enfrentar los términos especiales propios de la corriente budista de Meditación, ver más adelante, p. 468, nota 54. Con respecto a los conceptos genéricos de “liberación” o “iluminación”, según son empleados en el presente estudio, así como sobre la evolución del concepto búdico de *nirvâṇa* en el contexto del budismo de Meditación, ver arriba, pp. 119-120, nota 49.

<sup>31</sup> .- Según la tradición del budismo, Buda ·âkyamuni no fue un ser iluminado desde su nacimiento, sino que hubo de buscar su propia iluminación que encontró finalmente a través de la práctica de la meditación. Las escuelas budistas de meditación enseñan que cada ser individual, a través de la práctica de la meditación (*zazen*), puede obtener en su propia vida la iluminación espiritual alcanzada por Buda, es decir, “ver la propia naturaleza original y llegar a ser un Buda”.

<sup>32</sup> .- Según señala Suzuki: “El budismo, por otra parte, afirma que en la medida en que podemos hablar de la naturaleza divina, como quiera que esta pueda ser, en esa misma medida esa naturaleza divina debe ser nuestra. Si es nuestra no hay razón para que no pueda ser experimentada y revelada en el interior de nosotros mismos. Se puede pensar que esto es una ambiciosa pretensión. Pero calificarla de ambición, supone ya una degradación de nosotros mismos. Es, más bien, nuestra más justa aspiración, pues todas las aspiraciones humanas proceden de esa divina naturaleza. Es, por consiguiente, completamente natural que todos nosotros descubramos esta naturaleza divina en nuestro interior, en lugar de vivir con ella como algo nunca experimentado”. Suzuki, Daisetz T. 1986, p. 154.

Sin embargo, como advierte este mismo autor: “[...] Cuando ya se tiene algo y se tiene desde siempre, pero no se sabe, es difícil convencer a nadie de que así es. Tener algo y no saberlo es lo mismo que no tenerlo. Donde no hay experiencia, no hay conocimiento de primera mano. Todo lo que se conoce es acerca del objeto en cuestión, pero no el objeto en sí mismo. Para hacer comprender a alguien que está en posesión de aquello que busca, será preciso conseguir que el objeto de la búsqueda se separe de él a fin de que, de esta forma, pueda verlo ante sus ojos e incluso agarrarlo con sus manos.



Según explica Suzuki, de lo anterior se desprende que “el Zen es una forma de autoconciencia”.<sup>33</sup> Pero aclara que no se podrá acceder a ese descubrimiento espiritual a través de explicaciones externas, sino mediante un proceso interno que envuelve toda la personalidad, pues, a decir de este autor, “no se abrirá la puerta por más insistentemente que se golpee desde afuera; por sí misma se abrirá desde el interior”.<sup>34</sup>

De este modo, el hecho de ser simplemente consciente del deseo de apertura a la realidad, no es suficiente para comprender el Zen. La razón es que junto con la conciencia fisiológica o psicológica debe haber otra forma de conciencia, a la que los maestros Zen denominan “inconsciencia” o “supraconciencia”.<sup>35</sup> Esta “súper conciencia” es lo que en el contexto de las escuelas de budismo de Meditación se designa con frecuencia como “no-mente”, “no-pensamiento” (ch., *wu-hsin*; jp. *mu-shin*) o “no-atado” (ch., *wu-nien*; jp., *mu-nen*). Lo que sucede es que esta “inconsciencia” se encuentra tan íntimamente enlazada con la conciencia psicológica habitual que no suele apreciarse su presencia, por lo que, lógicamente, para llegar a percibir su existencia se hace necesaria una cierta preparación espiritual. Es precisamente en el seno del budismo de Meditación donde ha sido señalado este hecho por primera vez en la historia de la humanidad, asegu-

---

Pero aquí reside la mayor dificultad, pues lo que siempre está con uno no puede por ningún medio ser sacado fuera para proceder a su examen”. *Ibíd.*, pp. 69-70.

<sup>33</sup> .- *Ibíd.*, p. 70.

<sup>34</sup> .- *Ibíd.*, p. 70. Sigue diciendo Suzuki: “A pesar de ello algo debemos hacer insistiendo desde el exterior, aún cuando esto pueda no ser de utilidad como causa directa y eficiente de apertura. Sin embargo, algo debe hacerse, pues si no, la puerta no se abrirá. Quizá la puerta permanece continuamente abierta de par en par, abierta para darnos la bienvenida, y somos nosotros quienes dudamos ante ella; es entonces necesario que alguien nos empuje hacia el interior”. *Ibíd.*, pp. 70-71.

<sup>35</sup> .- Según aclara Suzuki: “Para esta conciencia inconsciente no tenemos ningún término lógico o metafísico satisfactorio, pues los términos utilizados en los diversos campos del conocimiento humano pertenecen a la esfera de lo relativo, y cuando son aplicados a la experiencia específicamente Zen, éste puede ser burda y erróneamente interpretado. Este es el motivo por el que la literatura Zen abunda tanto en una jerga aparentemente incongruente y en expresiones paradójicas y contradictorias”. *Ibíd.*, p. 74.

rándose además que la verdad de la súper conciencia se percibe en relación con cualquiera de las actividades de la vida cotidiana.<sup>36</sup> Normalmente, los seres humanos piensan que las realidades espirituales son algo que está más allá de la esfera de los asuntos cotidianos; no obstante, en el budismo Zen se observa que tal mentalidad es producida al no percibir el ser humano que todas las realidades que habitan en el universo son portadoras de un profundo significado espiritual.

Para lograr este estado de conciencia los maestros de las escuelas Zen enseñan que hay que tratar de dejar de pensar; intentar simplemente vaciar la mente y no pensar en nada. Ésta es realmente la base del entrenamiento Zen, el logro al que están dirigidos todas las prácticas de este movimiento budista: llegar a un estado de realización del “vacío” en el que todo se desarrolle naturalmente por sí mismo y se pueda ser como el agua, que llega y se adapta a las cosas, y luego se va y sigue fluyendo.

Muchos seres humanos –seguramente muchísimos más de los que podríamos imaginar– han experimentado la vivencia de la llamada de su ser interior, entreviendo súbitamente la existencia de otra realidad más profunda que la que conocían. ¿Pero quién o cómo se enseña en el mundo occidental a introducirse seriamente en tales experiencias? Normalmente, cuando alguna persona del mundo occidental revela la realización de, por ejemplo, un viaje astral, o cualquier otra experiencia de carácter trascendental, suele recomendársele acudir a un psiquiatra o, acaso, podría llegarse a pensar que lo mejor sería que quedara encerrada en una institución para enfermos mentales –aunque en ciertos momentos de nuestra historia habría sido directamente sacrificada en la hoguera–. Y es

---

<sup>36</sup>.- Aludiendo a la tradición cristiana de la divinidad, Suzuki explica la manera en que puede ser concebida esta forma de conciencia en relación con la vida cotidiana: “La súper conciencia que cada ser humano posee, al haber sido creado a imagen de Dios, no puede ser separable de la relativa conciencia sensitiva que realiza las más ordinarias funciones en este mundo de objetos particulares. La súper conciencia debe estar integrada y perfectamente fusionada con la conciencia ordinaria que utilizamos a diario; de otra manera, la súper conciencia no puede tener significado alguno para nosotros”. *Ibid.*, p. 79.

en este terreno de las realidades espirituales donde el Zen revela toda su importancia, porque todas sus manifestaciones transpiran el aire fresco de esa otra gran realidad, esa realidad que relaciona al ser humano a un nivel primario con el universo y que podría llegar a invadirle en cualquier momento si lograra liberarse de las ataduras de la conciencia objetiva. Es por ello que todos los desvelos de las escuelas del budismo de Meditación se encuentran dirigidos a que se logren tomar seriamente esas experiencias y se pueda percibir de este modo el alcance de las consecuencias que se derivan.

Según la definición de Dürckheim “el Zen es la doctrina del Ser, de la experiencia del Ser y de la vida radicada en el Ser”.<sup>37</sup> Pero aclara a continuación que esta doctrina del ser como vivencia no es una ontología, fruto de especulaciones filosóficas, sino que sólo puede ser la expresión de una experiencia interior. Trata de la experiencia de ese Ser que cada uno es esencialmente; y esa experiencia es el resultado de la apertura a un determinado estado de conciencia.<sup>38</sup> De acuerdo con esto, el Zen no sería sino la expresión de una experiencia que se podría denominar como supranatural. Pero es importante comprender que la sabiduría que comporta la vivencia del Zen no consiste en un saber objetivo, sino en un conocimiento intuitivo basado en una plena inmersión en la realidad.

Así, aunque el “súbito y vertiginoso despertar” es la experiencia más íntima que, según afirman los maestros Zen, puede realizar un ser humano, hay que advertir que se trata de algo que escapa a todo intento de definición, por con-

---

<sup>37</sup> .- Cf. Dürckheim, Karlfried Graf 1978, p. 63.

<sup>38</sup> .- Cf. *ibid.*, p. 63.

Según sigue diciendo este autor: “Experimentar el propio ser y experimentar el Ser es la misma o idéntica cosa. El Zen, pues, no es tampoco la predicación de una revelación sobrenatural que, a nosotros que vivimos en el YO y en su mundo, nos llame a la fe en un redentor supramundano. El Zen es una expresión de una experiencia supranatural en la que para nosotros hace irrupción algo supramundano con que nos sentimos liberados y dentro del que, en cierto sentido, nunca nos encontramos irredentos. Esto supramundano, en el budismo, se llama Naturaleza-Buda. Es esa luz interior que, si le prestamos atención y le damos libre curso, nos ilumina y nos da acceso a la Iluminación”. *Ibid.*, p. 64.

sistir en una experiencia que no puede ser concebida desde un plano racional. Siguiendo estas afirmaciones se puede concluir que ha de ser buscado por otras vías más intuitivas o extravagantes que las que se pueden abrir mediante el simple conocimiento lógico que se considera natural. De este modo, al no ser accesible mediante el razonamiento convencional, el medio que los seguidores del Zen utilizan (principalmente la práctica del *zazen* o el *kôan*) presupone una intensa búsqueda que desafía toda determinación intelectual; y la finalidad que persigue un maestro cuando en ocasiones actúa de una manera que puede considerarse irracional es, sencillamente, permitir a sus discípulos agotar su mente lógica e invitarles a descubrir por ellos mismos dónde reside la verdad de la vida.

Se dice que el *satori* es “inconsciente” (ch., *wu-hsin*; jp, *mu-shin*) y que, una vez obtenido, nadie puede aferrarse a él. Pero tampoco hay que creer que sea algo que haya que intentar alcanzar, pues, como decía Dôgen, el *satori* existe en nosotros desde mucho antes de nuestro nacimiento. El *satori* no sería así otra cosa que la condición original, normal, sin *karma*, sin enredos y sin complicaciones. Así, no se trataría de adquirir ninguna condición especial, sino de lograr el retorno a una condición normal que no teníamos por qué haber abandonado. De este modo, el reto que se plantea no sería otro que el de conseguir ese estado que nos permita ser reintegrados a nuestra “propia naturaleza original”. Aunque podrían avanzarse algunas definiciones que, tal vez, ayudarían a la comprensión de esta experiencia personal, ciertamente en ningún caso podrían reproducir las sensaciones que pueden llegar a ser experimentadas. Según una apreciación de Deshimaru Taisen: “El *satori* es ilimitado, Es la conciencia cósmica. ¡No se puede saber lo que es!”.<sup>39</sup>

Hay en el Zen un dicho según el cual “la realización original es una práctica maravillosa”. El sentido de esta frase es que no hay que hacer ninguna distinción entre el acto del despertar (*satori*) y el cultivo del Zen en la contemplación y en la acción. En otras palabras: no se practica el Zen para alcanzar el es-

---

<sup>39</sup> .- Deshimaru, Taisen 1985, p. 78.

tado de Buda; se practica porque uno ya es Buda, y esta realización original es el punto de partida de la vida del Zen. Pero no hay que suponer que el Zen sea una determinada vía de liberación budista cuya práctica consista en conseguir como objetivo principal el logro de la “iluminación”, puesto que el despertar consistiría, precisamente, en introducirse en la vida sin finalidad, la vida auto suficiente, sin objeto, del “eterno presente”.<sup>40</sup> De este modo, vivir una vida Zen sería no tener intenciones o finalidades preconcebidas, no pretender alcanzar alguna cosa por muy valiosa que pueda parecer, sino fluir libremente siguiendo “inconscientemente” el curso de los acontecimientos.<sup>41</sup>

Atendiendo al desarrollo doctrinal de las diferentes escuelas, puede apreciarse que las notas dominantes del budismo de Meditación son el propio conocimiento y la confianza en sí mismo. Consiguientemente, las doctrinas contenidas en el Ch'an chino, el Thiên vietnamita, el Sŏn coreano y el Zen japonés han llegado a ser consideradas como la culminación de la doctrina budista porque sus máximas son profundas y prácticas, y sus enseñanzas, muy directas, pueden proporcionar una completa y absoluta “iluminación”. La imagen privilegiada del ser humano que han ofrecido a lo largo de su historia las distintas escuelas pertenecientes al movimiento budista de Meditación no es, pues, más que el resultado natural del acento puesto en la experiencia personal de la meditación como medio de apertura a la realidad.

---

<sup>40</sup> .- El *satori*, que sería así una expansión súbita de la conciencia procedente de una región inadvertida hasta ese momento, es la experiencia que se desvelará al practicante de la meditación cuando haya llegado a un estado de preparación apropiado. Pero hay que insistir en que muchos maestros afirman que este *satori* o estado de súbita iluminación no es una finalidad en sí misma, sino el logro que se adquiere tras abandonarse a una vida carente de propósito e intencionalidad.

<sup>41</sup> .- Según expone Kita Zenô, uno de los mayores problemas que se presentan a los seres humanos es la gran necesidad que se tiene de planificar y de obtener cosas. También señala que pueden acaecer numerosas dudas por pensar demasiado una vez elegido un objeto, un proyecto, una persona, etc., con la intención de sustituirlo al plantearse si se habrá realizado o no la elección correcta o más provechosa para nosotros. Esto provoca una rigidez que impide acceder a la espontaneidad de la vida. Entrevista a Kita Zenô. Uji (Kyoto), 12-IV-1998.

Por su parte, Suzuki Daisetz proclamó en distintos lugares de sus numerosas obras que el *satori* es la esencia del *zen*;<sup>42</sup> pero ésta es solamente la versión que se corresponde con la escuela Rinzai, que, gracias a la labor de este maestro, se extendió principalmente por los Estados Unidos de América. Sin embargo, no se trata de la única escuela destacada en Japón.<sup>43</sup> Hay que considerar, por tanto, la versión de la otra gran escuela japonesa –la Sôtô–, la cual también arraigó en Estados Unidos gracias a la labor de Suzuki Shunryu y se extiende actualmente en otros países como Francia o España desde que sus doctrinas fueran llevadas a Europa por Taishen Deshimaru y, posteriormente, por otros practicantes europeos que se trasladaron a Japón. En la escuela Sôtô se enfatiza la importancia de

---

<sup>42</sup> .- Suzuki reiteró a menudo la importancia de la experiencia del *satori*, diciendo frases como: “La disciplina Zen consiste en obtener la iluminación o *satori*”. Suzuki, Daisetz T. 1994, p. 16, o asegurando que “el *satori* es la razón de ser del Zen y que sin el *satori* no existe Zen alguno”. Suzuki, Daisetz T. 1986, p. 138.

En esta última obra explicó el modo en que se produce el acceso a esta experiencia a través de la llamada “gran duda” (*taigi*), como puede observarse en el siguiente párrafo: “Sin conseguir el *satori* un hombre jamás podrá penetrar en la verdad del Zen. El *satori* es la llamada súbita de una nueva verdad en la conciencia, hasta la fecha ni siquiera soñada. Es una especie de catástrofe espiritual que se presenta súbitamente, si se ha acumulado un abundante material de conceptos y argumentaciones. Esta acumulación ha alcanzado el límite de carga admisible, el edificio todo se derrumba en sí y he aquí que un nuevo cielo se abre a lo lejos. Si se alcanza el punto de congelación, el agua se transforma en hielo, el líquido de repente se convierte en sólido y ya no sigue fluyendo libremente. El *satori* se apodera de un hombre de improviso cuando él siente que ha agotado todo su ser. Considerado desde el punto de vista religioso, se trata de un nuevo nacimiento; intelectualmente representa la consecución de un nuevo punto de vista. Ahora el mundo aparece con un nuevo ropaje, que cubre la fealdad toda del dualismo que, según la concepción budista, es pura ilusión o engaño”. Suzuki, Daisetz T. 1992, p. 138. Sobre la “gran duda”, ver también adelante, pp. 506-507, nota 137.

<sup>43</sup> .- Las escuelas Rinzai y Sôtô fueron durante largo tiempo las únicas dos escuelas Zen y permanecen como las formas representativas del Zen japonés incluso después de que la escuela Ôbaku fuera introducida desde China en el siglo XVII y la poco conocida escuela Fuke, activa durante el periodo Edo, hiciera su aparición. En sus perspectivas sobre la vida, ambas expresan el auténtico Zen y continúan el linaje del sexto patriarca, Hui-nêng. Si se buscan los puntos de diferencia en el contenido, se encontrarán apenas variaciones, así como en la forma en que se realiza la práctica, pues solamente en sus estilos resultan fácilmente distinguibles. Sobre las diferencias y puntos en común entre las prácticas de las escuelas tradicionales del budismo de Meditación en Japón, ver más adelante pp. 512-518.

la práctica de la meditación sentada (*zazen*), situándola justamente al mismo nivel que la experiencia del *satori*.<sup>44</sup> Con respecto a la práctica en la escuela Sôtô, Suzuki Shunryu presenta así la posición de esta escuela:

De acuerdo con el entendimiento tradicional del budismo, nuestra naturaleza humana es sin ego. Cuando no tenemos idea de ego, tenemos la visión de Buda de la vida. Siempre estamos creándolo y, al repetir este proceso una y otra vez, nuestra vida llega a estar completamente ocupada por ideas egocéntricas. Esto es llamado vida kármika o karma. La vida budista no debe ser una vida kármika. El propósito de nuestra práctica es cortar la mente kármika hilada. Si estás intentando alcanzar la iluminación, eso es parte del karma, estás creando y siendo conducido por el karma y estás perdiendo el tiempo en tu cojín negro. De acuerdo con el entendimiento de Bodhidharma, la práctica basada en adquirir cualquier idea es solo una repetición de tu karma. Olvidando este punto, muchos maestros Zen posteriores han enfatizado alguna etapa para ser obtenida mediante la práctica.[...] Bodhidharma descubrió que era un error crear alguna idea profunda y elevada y luego tratar de alcanzarla mediante la práctica del *zazen*.<sup>45</sup>

Por consiguiente, parece que no puede afirmarse tajantemente que el *satori* sea la esencia o el principio y el fin del budismo Zen, pues es evidente que no todas las escuelas japonesas del budismo de Meditación comparten dicho planteamiento.<sup>46</sup> En lugar de ello habría que concebir, como ha sido insinuado al principio de este apartado, que para buscar esta esencia no hay más que situarse

---

<sup>44</sup> .- Durante la entrevista concedida por el monje Sôtô Miyake Yoshihide, al abordar la cuestión de la diferencia en lo que respecta a la percepción del *satori* entre las escuelas Sôtô y Rinzai, respondió con la siguiente afirmación: “Con respecto al *satori* la escuela Rinzai se plantea el objetivo de conseguir el *satori* al final del proceso de meditación. Para la escuela Sôtô, la práctica es *satori*”. A lo que añadió: “Lo importante es hacer sólo *zazen*, aunque no se entienda lo que es *satori*”. Entrevista a Miyake Yoshihide. Nagoya, 28-VII-97. De este modo, este monje reflejaba claramente la posición mantenida en la escuela Sôtô según la cual la práctica misma, el proceso, resulta ser tanto o más importante que el objetivo de alcanzar un hipotético *satori*.

<sup>45</sup> .- Suzuki, Shunryu 1975, pp. 100-101.

<sup>46</sup> .- Como expone Dumoulin: “No puede ser siempre dado por supuesto que el practicante del Zen apunte directamente a la iluminación en su meditación. En estos días los círculos Zen discuten seriamente si y hasta qué punto el discípulo debería buscar y aspirar a una experiencia *satori*”. Dumoulin, Heinrich 1979, p. 140.

en el “camino”, buscar el “camino del medio”, el cual permitió a Buda ·âkyamu-ni alcanzar su iluminación.

Por otra parte, no se debería pensar que las enseñanzas del budismo de Meditación deban ser totalmente incomprensibles o que haya que ascender al plano de la iluminación para poder acceder a ellas de alguna manera, sino que, más bien, habría que permitirse destaparse a uno mismo integralmente y arrojarse con el coraje y la humildad suficientes para adentrarse en este arduo camino que, tal vez algún día, conduzca a la iluminación.

### **SIGNIFICADO DEL TÉRMINO *DHYÂNA* EN EL BUDISMO DE MEDITACIÓN**

El mismo término *zen*, que es la versión japonesa de la palabra sánscrita *dhyâna*, es indicativo de los medios para alcanzar esta realización interior. Esta derivación japonesa de la palabra *dhyâna* se podría interpretar como “percepción”, “meditación”, “contemplación”, “relajación”, “concentración”, “unificación” “reflexión”, “soledad trascendental”, “conocimiento”, etc., términos que expresan aproximadamente el significado original de *dhyâna*. Sin embargo, la traducción del término sánscrito *dhyâna* con las acepciones aquí propuestas sería totalmente incorrecta al aplicarlas en el sentido de “conocer” alguna cosa o “profundizar” sobre alguna cuestión.

En realidad, no existe un término occidental para concretar la acción de estar tranquilamente sentado sin hacer nada. De tal modo, para no errar en la interpretación del significado, lo más conveniente sería dejar la expresión *dhyâna* sin transcribir, incorporándola al vocabulario de términos orientales intraducibles, como ocurre con las palabras *tao*, *nirvâṇa*, *śûnyatâ*, etc. Tal vez el mejor modo de apreciar el significado de *dhyâna* pueda ser concebirlo como un estado en que la conciencia se “concentra” o se “unifica” para adquirir esa disposición de ánimo que permita al ser humano actuar con tranquilidad, sin establecer dualismos ni condicionamientos que le impidan realizarse en cada momento presente sirviéndose de todas sus potencialidades.



## Carácter de la meditación Zen

En el contexto del budismo, siempre se ha concebido que la meditación es una de las vías más eficaces para alcanzar la iluminación.<sup>47</sup> Pero aunque en el caso concreto del movimiento de Meditación se haya elegido esta vía y el término *dhyâna* para designar genéricamente a su sistema, hay que considerar que la forma en que el movimiento budista de Meditación ha utilizado esta palabra difiere notablemente de su significado original, pues a partir la época de Hui-nêng, el término no es utilizado ya en su sentido literal, sino que es asimilado al concepto de *prajñâ* (conocimiento intuitivo o sabiduría trascendental).<sup>48</sup>

---

<sup>47</sup> .- Como se advierte en la obra de Tsunoda Ryusaku et al.: “Hablar de ‘medio’ en este caso, sin embargo, sólo es adecuado en relación con el procedimiento específico que implica la práctica de la meditación, durante el cual el individuo permanece sentado y con el cuerpo erguido, con las piernas cruzadas e inmóvil, con el pensamiento fijo y concentrado hasta lograr, primero, la tranquilidad, y luego el discernimiento activo. A la luz, sin embargo, de este discernimiento, el método y la realización aparecen como una misma cosa; no se emplea un ‘medio’ ni se alcanza un ‘fin’. Tsunoda, Ryusaku, William Theodore de Bary y Donald Keene, comps. y eds., 1964, vol. 2, p. 232.

<sup>48</sup> .- *Prajñâ* es la sabiduría esencial y se distingue tanto de *sanjnâ* como de *vijnâ* –conocimiento de objetos o del entorno y su uso y valor. Algunos especialistas han traducido *prajñâ* como “sabiduría trascendental”, lo cual significa que esta sabiduría trasciende el conocimiento de las cosas y también de la mente. Esto indica que *prajñâ* es sabiduría, o conciencia y conocimiento como tal, más allá de la dualidad de sujeto y objeto, aunque no trascendente en el sentido de sabiduría de un “estado” o región exterior o más allá del mundo en el que se desenvuelve la vida diaria. Asumir “otro mundo” mediante el cual se obtiene contacto para llegar a alcanzar la iluminación es contrario al espíritu del budismo de Meditación. Llamarlo “estado” sería atribuirle una concepción mental, lo cual negaría su cualidad que lo sitúa más allá de lo mental, es decir, su conocimiento “no-mental”.

La palabra *prajñâ* está compuesta de dos partes: *pra* y *jñâ*. *Jñâ* es una raíz verbal sánscrita que significa “conocer” y *pra* se podría traducir como “marchar” o “ir a favor de”. La palabra *sanjñâ* se refiere al conocimiento con dualidad (el prefijo *san* significa compañerismo, lo que implica una dualidad). La distinción entre *prajñâ* y *sanjñâ* es merecedora de cuidadosa atención, pues ha surgido mucha confusión a causa de que en las enseñanzas de Buda de los doce *nidâna* (causas consecutivas), éste nombra *vijñana* (o *vijnâ*) como el tercer punto en una lista de hechos sucesivos en el transcurso de una vida, y esto algunas veces ha sido traducido simplemente como “conciencia”, en lugar de “conciencia de” implicando algo exterior. En primer lugar aparece en la lista de causas la ignorancia (*avidyâ*), en segundo viene el resurgimiento de residuos y tendencias del pasado (*sanskâra*), en tercer lugar *vijnâ*, etc. *Prajñâ* es, por supuesto,

Anteriormente a Hui-nêng, en el budismo Ch'an se pensaba que la iluminación sólo podría alcanzarse mediante la práctica persistente de *dhyâna*. Sin embargo, en el círculo del sexto patriarca se insistía en afirmar que *prajñâ* está donde está *dhyâna* y que no existe realmente posibilidad alguna de divergencia o separación.<sup>49</sup> Para comprender dicha posición debe considerarse que “meditación” no significa retraimiento. La corrección que se introduce en el concepto *dhyâna* es lo que se llama *śūnyatâ* (vacuidad) y se refiere a ver la naturaleza propia como “vacía”,<sup>50</sup> lo cual no debe confundirse con la teoría hindú de *mâyâ*, puesto que aquí no se hace referencia a la producción de formas e ideas.

---

previo y posterior a la lista completa. En este asunto, como en todos los asuntos, los seguidores del budismo de Meditación son cuidadosos para no confundir *prajñâ* con *vijnâ* o *sanjñâ*, o con cualquier otra cosa.

En el budismo de Meditación, *prajñâ* es equiparado a la mente de Buda, a causa de que éste término se utiliza para nombrar la iluminación de Buda, y también es equiparado al vacío de las limitaciones de cuerpo y mente, pues es puro conocimiento que no establece distinciones entre sujeto conocedor u objeto de conocimiento. Ésta es una de las palabras más importantes –si no la más importante– en el vocabulario del budismo de Meditación, pues contiene la “iluminación” (*sambodhi*), el “más allá” (*para o ġirvâna*) el “vacío” (*śūnyatâ*), la “naturaleza de Buda” y el “conocimiento absoluto”. Es verdaderamente la “perfección” (*pâramitâ*). Cf. Wood, Ernest 1973, pp. 101-103. Sobre el concepto de *prajñâ*, ver también arriba, p. 159, nota 131.

<sup>49</sup>.- Ya en el *Ddhammapada*, una famosa escritura del budismo *Theravada* aparece un texto en el capítulo sobre el *bhikku* (monje), verso 13, donde Buda dice que sin *prajñâ* no hay meditación [real] y sin meditación no existe *prajñâ*. Cf. Wood, Ernest 1973, p. 103. Una de las analogías preferidas de Shên-hsiu para ilustrar la unidad es la que se refiere a la lámpara y la luz, siendo la lámpara el “cuerpo” de la luz y la luz el “uso” de la lámpara. Ver arriba los versos de Shên-hsiu, p. 359. Por otra parte, los versos dictados por Hui-nêng, p. 360, apuntan a que los conceptos *dhyâna* (meditación) y *prajñâ* (sabiduría) se encuentran relacionados de modo similar. Como ha sido indicado anteriormente, existen paralelismos entre la metáfora del espejo en los dos famosos poemas y la metáfora de la lámpara favorecida por la escuela del Norte. Ver arriba, pp. 359-367.

<sup>50</sup>.- El momento definitivo de *prajñâ* es la penetración en la “vacuidad”, que es la verdadera naturaleza de la realidad. La concepción del “vacío” que se expone en los *Prajñâpârâmitâ-sûtra* lleva a la interpretación del vacío como forma y de la forma como vacío. El vacío es algo que caracteriza a todas las cosas. En el vacío no hay absolutamente nada; no hay formas, sonidos, colores, objetos, ni sentidos para percibirlos; y, yendo así más allá de todas las opiniones equivocadas, se alcanza la confianza en la “Sabiduría Suprema” (la mente original). Según se expone en los *Prajñâpârâmitâ-sûtra*, todo el que confía en la “Sabiduría Perfecta” (*prajñâ*) alcanzará el establecimien-

En el seno del movimiento de Meditación se desarrollaron tales ideas a partir de esta época. Hasta entonces, de acuerdo con la primacía que se otorgaba a la concentración, los primeros patriarcas despreciaban el valor del estudio y de las manifestaciones externas de la religión, y sus seguidores se consagraban exclusivamente a la búsqueda de la caída infinita en el “vacío”.<sup>51</sup> Pero Hui-nêng afirmaba que un hombre con la conciencia vacía no se diferencia de “un leño o una piedra”, y que, puesto que “nuestra naturaleza es algo fundamentalmente limpio y puro” no hay ninguna necesidad de intentar purificarla.<sup>52</sup>

Con respecto al concepto original de *dhyâna*, los seguidores de Hui-nêng afirmaban que concentrarse en la mente y contemplarla hasta que esté quieta es una enfermedad y no *dhyâna*, pues si se permanece sentado largo tiempo intentando aferrarse a la quietud, no se producirá más que una quietud innatural, que, por otra parte, no conducirá a la comprensión del *Dharma*. Al rebatir el engaño-so *dhyâna* consistente en la simple vacuidad mental, comparaban el “gran vacío” con el espacio, y lo llamaban “grande” porque este sublime vacío en que desaparecen todas las dualidades contiene a todo el universo.<sup>53</sup> Ciertamente, al traducir

---

to perfecto. Sobre los sùtra de este grupo, ver arriba, pp. 159-163. Sobre el concepto de *śūnyatā*, cf. Wood, Ernest 1973, pp. 123-124. Sobre los conceptos *śūnya* y *śūnyatā*, ver también arriba pp. 151-153 y 161-162.

<sup>51</sup> .- Según señala Suzuki: “Hasta la fecha, el *dhyâna* o *zazen* había sido cultivado primordialmente siguiendo la forma Hînayâna, como nosotros podemos deducir de las fuentes biográficas del budismo chino más antiguo y de los sutras-Dhyâna que se habían traducido hasta aquel entonces. Sólo una o dos generaciones después de Yeno [Hui-nêng] hizo su aparición el Zen [Ch’an], tal como hoy lo conocemos, y se desarrolló tan rápidamente que no tardó mucho en eclipsar a todas las otras escuelas budistas”. Suzuki, Daisetz T. 1992, pp. 147-148. Para una visión de la práctica *dhyâna* en el contexto general del budismo, según este autor, cf. *ibíd.*, pp. 144-148.

<sup>52</sup> .- Según expresa Alan Watts: “Hui-nêng enseñaba que en lugar de tratar de purificar o vaciar la mente simplemente tenemos que soltarla, porque la mente no es algo que pueda agarrarse. Soltar la mente equivale también a soltar la serie de pensamientos e impresiones (*nien*) que entran y salen –por así decir– de la mente, sin sujetarlos, capturarlos ni meterse con ellos”. Watts, Alan W. 1984, p. 120.

<sup>53</sup> .- Shên hui, el seguidor de Hui-nêng (no confundir con Shên-hsiu), expresaba las enseñanzas del *Nirvana-sùtra* diciendo que cuando *dhyâna* sobrepasa a *prajñā* se produce un avance hacia la ignorancia, y cuando *prajñā* sobrepasa a *dhyâna* existirán visiones erróneas; pero cuando son iguales habrá visión dentro de la naturaleza de Bu-

*dhyâna* por “conocer” cabría preguntarse: ¿Cuál es el objeto del conocimiento? ¿Quién es el sujeto que conoce? Pero para *dhyâna-prajñâ* (*ch'an*, *thiê'n*, *sôn*, *zen*) sujeto y objeto quedan suprimidos y el “conocer”, una vez libre de la dualidad que le encadenaba, se manifiesta entonces como “puro conocer”.<sup>54</sup> De este modo, los términos *ch'an*, *sôn*, *thiê'n* o *zen* no han de ser entendidos como *dhyâna*, ya que a partir de la época de Hui nêng se comenzará a observar un cambio en el significado de este concepto, al concebirse ahora que es la “acción-contemplación”, que se produce cuando entran en contacto *dhyâna* y *prajñâ*, lo que posibilita el logro del *satori* o “súbito despertar” que proclama el budismo de Meditación.

Así, mientras tenía lugar la formación del sistema Ch'an chino como una transmisión especial fuera de las escrituras (*kyôge betsuden*), fue cuando se produjo un cambio de percepción sobre el fenómeno de la iluminación, al advertirse en el seno de este movimiento que esta experiencia trascendental puede experi-

---

da. Esto es un modo de decir que *dhyâna* es verdaderamente *dhyâna* y *prajñâ* verdaderamente *prajñâ* sólo cuando las dos (meditación y sabiduría) se encuentran unidas. Por su parte, Hui-hai, uno de los discípulos de Ma-tsu, dijo que cuando ambas aparecen juntas todo es *dhyâna* y todo es *prajñâ*, y entonces se produce la “liberación”. Cf. Wood, Ernest 1973, pp. 71-72.

<sup>54</sup> .- En Occidente el lenguaje funciona por medio de oposiciones que reflejan el dualismo del pensamiento consciente. Por eso se presenta un problema al enfrentarse con las formas de expresión de los lenguajes de Asia Oriental, pues nuestro lenguaje se muestra impotente para traducir conceptos como *dhyâna* o *prajñâ*, donde lo consciente es simplemente uno de los aspectos.

La escritura que utiliza la forma de *kanji*, originaria de China y de la que derivan tanto la coreana como la japonesa, es la grafía por excelencia del movimiento budista de Meditación; se trata de un lenguaje ideográfico que evolucionó desde unas formas pictográficas primitivas hasta unos diseños abstractos que se refieren a esas primeras representaciones. Por ejemplo, luna: 月 - 月. Tanto el chino como el coreano y el japonés, son lenguas estructuralmente sencillas que tienden a explicar lo concreto. Sus relaciones gramaticales son muy fluidas y la comprensión del sentido pertenece en gran parte a la intuición del lector; por lo que una interpretación en apariencia indiferente puede cargarse de significación. Por consiguiente, resulta muy expresivo y presenta una imagen del mundo menos fraccionada. En la palabra escrita no hay una mera relación pictográfica, sino también de sentimientos, y se busca la belleza y proteización de las líneas abstractas para lograr un sentido de la belleza más elevado.

mentarse en esta misma vida mediante la unión de *dhyâna* y *prajñâ*.<sup>55</sup> La perspectiva que se podría adquirir tras la realización de esta experiencia culminante sería la de una apertura al mundo jamás presentida hasta entonces, pues comporta una revolución total de la mente que, destruyendo las concepciones que se hubieran podido admitir anteriormente mediante el conocimiento intelectual, puede descubrir la base sobre la que se sustente una nueva vida fuera de los dualismos y las categorías. La actitud del espíritu lograda mediante el estado mental denominado “carente de afectación” o “no-atado” (ch., *wu-nien*; jp., *mu-nen*) y “no-mente” o “no-pensamiento” (ch., *wu-hsin*; jp. *mu-shin*), será considerada por los maestros de las distintas escuelas del budismo de Meditación como la forma en que es posible situarse de una manera eficaz en el camino hacia el *satori*.<sup>56</sup>

---

<sup>55</sup> .- *Prajñâ* es utilizado muy frecuentemente como sinónimo de “iluminación”. Antes de Hui-nêng se pensaba en China que esta iluminación sólo podía ser alcanzada mediante la práctica de la meditación (*dhyâna*). Pero Hui-nêng sostenía que *prajñâ* y *dhyâna* debían ir juntas, pues ninguna de las dos sería eficiente si se la separaba de la otra. Ambas son absolutamente esenciales en el estudio del budismo y, en especial, para la comprensión del budismo Zen. Cf. Suzuki, Daisetz T. 1986, pp. 52-57.

<sup>56</sup> .- Suzuki apunta que una de las razones por las que se demuestra que el budismo de Meditación no es un sistema *dhyâna* –tal como se practica en la India y por otras escuelas budistas en China– es en el significado que en este movimiento se concede a la experiencia del *satori*. En el resto de las corrientes del budismo, por *dhyâna* se entiende una especie de meditación o contemplación en la que la mente se enfoca en una determinada idea. Así, en el budismo *Hinayanâ* se trata de concentrarse en la idea de lo efímero de las cosas terrenas, mientras que en el *Mahâyâna*, por lo general, se atiende a la doctrina de la vacuidad contenida en los *sûtra* pertenecientes al grupo *prajñâpârâmitâ*. En este último caso, si el espíritu es capaz de alcanzar el estado de vacío perfecto en el que todo rastro de la conciencia e incluso todo pensamiento del inconsciente resultan abolidos, la práctica *dhyâna* se considera perfecta. Acaso podría calificarse a tal estado de “éxtasis”, “trance”, “abstracción” o “absorción”, pero ciertamente no es ésta la realización que se propugna en las escuelas tradicionales de la corriente budista de Meditación. Cf. Suzuki Daisetz T. 1992, pp. 139-140.

Aunque considera que también *dhyâna* tiene su mérito, Suzuki realiza este planteamiento para establecer que “no cabe equiparar el Zen [budismo de Meditación] con *dhyâna*” (cf. *ibíd.*, p. 140). Asimismo, cuando en diversas ocasiones acentúa la importancia de la experiencia del *satori* resaltando que “la disciplina Zen consiste en obtener la iluminación o *satori*”, tal vez se refiera a que el *satori* es el concepto básico que alienta en el budismo Zen. No obstante, como ha quedado aclarado, no se practican los diversos ejercicios planteados en las escuelas Zen necesariamente con la pretensión de

Hui-nêng es considerado así como el iniciador del llamado “sistema del súbito despertar”, según el cual el proceso de iluminación sucede de un modo repentino y abrupto; pero esta iluminación no puede ser alcanzada mediante el pensamiento racional, sino a través de un salto psicológico que implica que –sin el recurso de la inteligencia–, una vez sobrepasados los límites de la conciencia, se entra en un estado “inconsciente” que, intuitivamente, todo lo penetra. Según estas ideas, la práctica de *dhyâna* será entendida en las escuelas pertenecientes a la corriente budista de Meditación como una toma conciencia de la propia “naturaleza original para llegar a ser un Buda” (*kenshô jôbutsu*), la cual es libre como el espacio, y consistirá en dejar fluir espontáneamente los pensamientos y los sentimientos sin permitir que nada se fije en ella.<sup>57</sup> Por lo tanto, cuando se pretenda lograr este estado desde una disciplina artificial, intentando atrapar la pureza, no se podrá ser nunca una persona verdaderamente sincera y natural.

El término *dhyâna*, según es empleado en el contexto del budismo de Meditación, se refiere, pues, a una comprensión clara y directa, “a la meditación sobre una verdad que pueda ser comprendida a fondo y quede profundamente grabada en la conciencia interior”. Este concepto es muy conocido en el budismo de Asia Oriental por su denominación china, *t’i yung*, que viene a significar algo así como “doctrina mental”.<sup>58</sup> Quizás este nombre le fue otorgado porque muestra el camino de la verdadera realización de la mente, por lo que puede decirse que la sola finalidad del budismo de Meditación es permitir al ser humano entender, realizar y perfeccionar su propia mente. Pero esta plenitud sólo sería accesible concentrándose en vivir el “aquí-ahora”, prescindiendo del pasado y

---

alcanzar el *satori*, sino que éste podrá sobrevenir en un momento sin pensamiento, cuando por fin se desarrolle “intuitivamente y sin intencionalidad” la *prajñâ* en relación con cualquier actividad de la vida diaria.

<sup>57</sup> .- Estas enseñanzas teóricas atribuidas a Hui-nêng no hacen sino responder de un modo coherente al problema de la dualidad que surge con el pensamiento racional, la cual se expresa en forma de deseos, pasiones, temores, ambiciones, etc.

<sup>58</sup> .- En palabras de Alan Watts: “La realización original es el ‘cuerpo’ (*t’i*), y la práctica maravillosa el ‘uso’ (*yung*), y ambos corresponden respectivamente a *prajñâ* [sabiduría trascendental] y *karuna* [amor]”. Watts, Alan W. 1984, p. 185.

disolviendo los proyectos del futuro, lo cual es imposible lograr sin trascender los polos opuestos –la mente dualista–, ofreciéndose un camino eficaz mediante la práctica de esta doctrina.

Aunque ya desde la época de Bodhidharma debió ser enorme la importancia concedida a la práctica de la meditación, lo que los primeros maestros Ch'an trataban de conseguir era que sus discípulos penetrasen directamente en la sede en la que residen todas las actividades mentales y físicas. Pero ya a partir del sexto patriarca se comenzó a percibir con claridad que, en último término, la voluntad es la realidad suprema, y que la búsqueda de la iluminación no sólo desborda las posibilidades del intelecto, sino también la tranquila meditación sentada. Por tanto, surgieron otras visiones que renunciaban a interpretar el sentido de *dhyâna* estáticamente, desarrollándose métodos intuitivos a través de los cuales los practicantes podrían ser capaces de concentrar toda su energía mental para salir de los laberintos que habían sido contruidos por sus propios intelectos.

## INSTITUCIÓN MONÁSTICA EN CHINA Y JAPÓN

Una vez que el budismo de Meditación hubo consolidado una base suficiente y llegó a instaurar hacia finales del siglo VII sus monasterios propios, totalmente independientes de las enseñanzas de otras escuelas budistas, se desarrolló el establecimiento de una forma de monaquismo bastante diferenciada con respecto a las formas de la organización monástica de los primeros tiempos del budismo en la India.<sup>59</sup>

Aunque ciertamente no es mucha la información existente sobre las antiguas comunidades Ch'an de los primeros tiempos, se sabe que, en un principio, la vida de meditación al estilo de las comunidades primitivas era lo esencial. A partir del periodo T'ang, sin embargo, fueron desarrollados algunos códigos monásticos que variaron sensiblemente este patrón establecido desde antiguo. De

---

<sup>59</sup> .- Sobre la *Shanga* en India, ver arriba, pp 125-127.

este modo, aunque no en una forma sistematizada, ya en los primeros años del periodo T'ang, Tao-hsin había establecido ciertas normas para regular la vida monástica de sus seguidores, entre las que se especificaba la necesidad de realizar un trabajo manual con el fin de cubrir sus necesidades diarias. En las crónicas se hace mención de actividades como plantar arroz y cortar bambú, recoger leña, arar los campos, cocinar, entre otras.<sup>60</sup>

La petición de limosna tradicional no fue abandonada, permaneciendo incluso hasta hoy día como recordatorio de la renuncia de propiedades, lo que supone uno de los fundamentos principales del monasticismo budista. Los monjes Ch'an renunciaron incluso a la posesión comunal de tierra para abandonar así todo rastro de codicia, creando una forma de vivir que diferenciaba a sus monasterios de los de otras escuelas budistas.<sup>61</sup> Así, a pesar de que en la formación del budismo Ch'an se hubieran absorbido numerosas enseñanzas taoístas modificadas por la especulación de tipo budista, en los monasterios Ch'an se procuró realizar una conducta práctica de la vida que ignoró completamente tanto el trascendentalismo taoísta como el aislamiento indio de la vida productiva, buscándose una inmersión en los asuntos prácticos de la vida.

Entre las numerosas diferencias con respecto a los estilos monásticos de otras comunidades, ya fueran budistas o de otras religiones, parece que los monjes de las comunidades Ch'an no siempre se dedicaban a rezar oraciones, practicar penitencias o realizar actos supuestamente piadosos, ni a leer o recitar los

---

<sup>60</sup> .- Sobre las instituciones y prácticas de las escuelas de budismo Ch'an y Zen, cf. Satô Tatsugen, *Chûgoku Bukkyô ni okeru kairitsu no kenkyû*. Tôkyô: Mokujisha, 1986, pp. 479-554; Nishimura Enshin, *Zenrin shugyôron* Kyôto: Hôzôkan, 1987.

<sup>61</sup> .- Cf. Dumoulin, Heinrich 1994, pp. 170-173. Nakamura ve como una ironía el hecho de que precisamente los monjes Ch'an, que eran los más avanzados en renunciar al formalismo en todas las cosas, hubieran desarrollado una comunidad de trabajo productiva y socialmente avanzada. Nakamura apreciaba el valor de la vida monástica y resolvió la cuestión moral implícita a partir de las primeras proscripciones budistas contra trabajos agrícolas viéndolos como una parte de la práctica de la meditación. Cf. Nakamura, Hajime 1955. pp. 33ss. Suzuki también opinaba que todos estos trabajos eran utilizados asimismo a modo de instrucción para la comprensión correcta del Zen. Cf. Suzuki, Daisetz T. 1973, p. 4.



textos canónicos, o estudiarlos bajo la dirección de un maestro, individual o colectivamente, discutiendo su contenido. Lo que sí se puede concretar a través de los textos que se han conservado es que, además de atender los diversos asuntos de carácter práctico, los monjes solían escuchar ocasionales sermones del maestro, que solían ser cortos y crípticos, y formular preguntas y obtener respuestas. Las respuestas, sin embargo, no eran en ningún modo convencionales, sino extrañas y sorprendentes, siendo acompañadas en ocasiones de acciones directas.<sup>62</sup>

### CÓDIGO MONÁSTICO DE PAI-CHANG

Pai-chang Huai-hai (jp. Hyakujô Ekai, ¿720?-814) fue el primero en crear un código para regular la conducta de los monjes, “la Regla Pura de Pai-chang” (jp. *Hyakujô shingi*; ch., *Ch'an-yüan ch'ing-kuei*), con lo que aseguró la independencia del movimiento Ch'an con respecto a otras escuelas budistas. Anteriormente a Pai-chang, la mayoría de los monjes Ch'an vivía en monasterios de la escuela Vinaya (jp. Risshû) de budismo *Mahâyâna*. Aunque existían áreas especiales para ellos en algunos de los monasterios, todos seguían las reglas de la escuela Vinaya y, consiguientemente, observaban el Vinaya de los Dharmagup-tikas, que era una escuela india del budismo *Hînayâna*. Pai-chang elaboró su nueva regla inspirándose en las tradiciones del *Hînayâna Vinaya* y del *Mahâyâna Vinaya*, al tiempo que respetaba el espíritu de simplicidad de la antigua comunidad budista en india (*Shanga*).

De acuerdo con el *Ch'an-yüan ch'ing-kuei*, a cualquiera que buscase residencia en un monasterio budista le había de ser exigida la presentación de tres documentos: certificados de ordenación, de ordenación de novicio y de completa ordenación, y transcripción de ordenación (jp., *rokunen*; ch., *lu-nien*). Tanto las ordenaciones de novicio como las completas eran llevadas a cabo separadamen-

---

<sup>62</sup> .- Cf. Suzuki, Daisetz T. 1973, p. 4. Para una consulta de las obras conservadas atribuidas a los más destacados maestros Ch'an de los primeros tiempos y sus traducciones aparecidas en lenguas occidentales, ver la tabla *Relación de maestros Ch'an*, pp. 379-383 (fig. 11).

te. La ordenación de novicio consistía en la administración de votos para observar los tres refugios, los cinco preceptos del budista laico y los diez preceptos del novicio.<sup>63</sup> Asimismo, la regla de Pai-chang incide en el aspecto laboral en la vida de los monjes, cuyos periodos de trabajo estaban regulados siguiendo un esquema general que alternaba los periodos de meditación, el culto y el trabajo manual.<sup>64</sup>

Esta regla fue practicada en el mismo monasterio que Pai-chang había establecido, el Ta-chih shou-shêng ch'an-ssu (jp., Daichijushô-zenji), al cual se añadió un salón especial para la práctica de la meditación (jp., *sôdô* o *zendô*) independiente del salón de Buda. Edificio constituyó una innovación que marcó desde entonces el estilo de los monasterios Ch'an y posteriormente el de los monasterios Zen en Japón.

A través de estas normas y de la introducción del salón para la meditación, Pai-chang salvaguardaba a los practicantes contra una vida dada a la ociosidad y la carencia de contención, la cual podría originarse, precisamente, a causa de la práctica intensiva de la meditación. Por otra parte, el trabajo manual y las tareas administrativas podrían conducir también hacia una cierta laxitud espi-

---

<sup>63</sup> .- Los tres refugios son el Buda, el *Dharma* (sus enseñanzas) y la *Shanga* (la comunidad de monjes).

Los cinco preceptos básicos del budista laico se refieren a los cinco mandamientos contra el asesinato, el robo, la impudicia, la falsedad y las bebidas alcohólicas, así como una serie de admoniciones adicionales contra la lujuria.

Los diez preceptos de un novicio consisten en los cinco votos citados (siendo el tercero extendido a la prohibición de cualquier tipo de actividad sexual) además de votos contra la comida después del mediodía, yacer en camas lujuriosas, ver teatro o escuchar música, usar perfume o cosméticos y llevar dinero u otros objetos de valor. Ver *Ssu-fen lü* (jp., *Shinburitsu*), fascs. 32 y 34, en T, 22:790b, 810b. En Bodiford, William M. 1993, p. 164 y p. 269, nota 7.

Para una explicación del papel de los preceptos y de las ordenaciones en China y Japón, cf. *ibíd.*, pp. 163-184.

<sup>64</sup> .- No se ha conservado el manuscrito original del periodo Sung de este código. Uno posterior, más comprehensivo y probablemente más extenso del periodo Yüan, trata en detalle sobre oficios y ceremonias en los monasterios Ch'an y contiene fórmulas que proceden del budismo tántrico chino (*Chen-yen*). Cf. Dumoulin, Heinrich 1994, pp. 170-17.

ritual. Todos estos peligros eran reconocidos por Pai-chang, quien enseñaba que “no había que aferrarse a nada ni tener afección por nada”.<sup>65</sup>

En China, el budismo de Meditación se mantuvo durante largos siglos siguiendo el espíritu de esta regla en un ámbito estrictamente monástico. El monasterio Ch'an se constituyó así en una institución religiosa con unas normas propias para la administración de su comunidad, siendo significativa la estructuración en departamentos interrelacionados, cada uno con una función definida dedicada a la comunidad.

Así, a pesar de que la transmisión de mente a mente (*ishin denshin*) de maestro a discípulo suponía la principal articulación de la escuela Ch'an, esta organización monástica comenzó a regirse a partir del periodo Sung por unas normas bastante igualitarias en las que se repartían las distintas obligaciones. Fue asimismo en este periodo de la historia de China cuando, debido al enorme crecimiento del número de seguidores de la doctrina Ch'an, se compilaron los *kôan* y fueron sistematizadas sus enseñanzas. Cuando esta doctrina quedó definitivamente establecida en Japón hacia principios del siglo XIII, fueron implantadas las reglas monásticas chinas, aunque no completamente, produciéndose además muchos cambios con el paso del tiempo. No obstante, las normas por las que se rigen actualmente los monasterios Zen se asientan básicamente en la regla instituida por Pai-chang.<sup>66</sup>

## DIFUSIÓN DEL BUDISMO ZEN EN JAPÓN

Por lo que respecta al asentamiento del budismo en Japón, hay que observar que las principales escuelas japonesas, excepto la de Nichiren, fueron transmitidas desde China, y que todas ellas han sido siempre concebidas como clanes

---

<sup>65</sup> .- Cf. *ibid.*, pp. 171-172. La profunda libertad de todas las ataduras que reclamaba Pai-chang se encuentra expresada en el segundo *kôan* de la colección titulada *Mumonkan* (ch., *Wu-men-kuan*).

<sup>66</sup> .- Entrevistas a Tai Hô. Tajimi (Gifu), 24-VIII-97 y Nagai Sôsei. Kamakura, 2-XI-1997.

o linajes religiosos cuyos miembros se sienten relacionados unos con otros en virtud de su descendencia de un antepasado espiritual común.<sup>67</sup> Así, en el caso del Zen japonés, su linaje se traza retrocediendo hacia el sexto patriarca, Hui-nêng, conectando asimismo a través de la figura de Bodhidharma con las raíces indias del budismo Zen.

Sin embargo, del mismo modo que en China, en Japón no ha existido ni existe un único cuerpo religioso que abarque todas las escuelas del movimiento budista de Meditación, diferenciándose las escuelas de este movimiento también en este aspecto de la mayoría de las escuelas de budismo que surgieron tanto en China como en Japón.<sup>68</sup> Así, se contabilizan actualmente en Japón veintidós organizaciones independientes que se consideran a sí mismas herederas del linaje Zen, las cuales se relacionan unas con otras como miembros de una familia que aceptan las diversas reclamaciones de afiliación dentro de un clan extendido, pero prefieren pensar en sí mismos como representantes de la línea más directa de descendientes.<sup>69</sup> Al aplicar una estructuración en forma de escuelas al budismo japonés, incluyendo asimismo dentro de este conjunto a la multiforme institución Zen, es importante considerar que los miembros de tales escuelas no precisan compartir necesariamente la misma afiliación de linaje, y que la pertenencia al mismo linaje o la devoción a los mismos tipos de prácticas no excluye a los monjes de encontrarse afiliados a diferentes escuelas.<sup>70</sup>

---

<sup>67</sup> .- Cf. Foulk, T. Griffith 1989, p. 157.

<sup>68</sup> .- Para una visión panorámica del desarrollo de las diferentes escuelas Ch'an y Zen, ver arriba, pp. 346-403.

<sup>69</sup> .- Sobre las distintas escuelas del movimiento Zen en el Japón actual, ver adelante la tabla titulada *La institución Zen en el Japón moderno*, p. 519 (fig. 14). Ha de notarse que en la terminología usada por Foulk se emplea el vocablo “denominación” para referirse a lo que en este estudio ha sido designado como “escuela”.

<sup>70</sup> .- Como apunta Bodiford: “Dentro del mismo linaje pudieron formarse diferentes escuelas y disolverse en el curso de las disputas sobre la sucesión del liderazgo. Aún así, el concepto de un linaje único a menudo jugó un papel cuando las escuelas intentaron institucionalizar relaciones financieras o buscaban alcanzar reconocimiento estatal”. Bodiford, William M. 1993, p. 5.

Los principales acontecimientos en el establecimiento del Zen en Japón como un movimiento budista independiente han sido narrados en varias ocasiones en las historias occidentales sobre religión japonesa. En realidad, en la mayoría de las ocasiones, la atención de los investigadores sobre budismo Zen se centraba exclusivamente en reflejar las conexiones con China, de tal modo que muchos de los condicionantes impuestos por la especial idiosincrasia de Japón habían sido normalmente pasados por alto.<sup>71</sup>

En cuanto a la conexión del budismo Ch'an con el Zen, aparte del relato sobre la escuela de Nōnin y de la narración tradicional de su transmisión desde China a Japón por parte de Eisai y Dōgen,<sup>72</sup> resulta interesante apreciar que, ya

---

<sup>71</sup> .- En tiempos recientes, algunos historiadores occidentales han proporcionado detalladas descripciones sobre los fundadores de los primeros monasterios Zen japoneses y del desarrollo de las escuelas Zen más importantes surgidas en el periodo Kamakura, basándose además en el estudio de los condicionantes japoneses particulares

En el caso de la escuela Rinzaï, Martin Collcutt, en su obra *Five Mountains*, refleja las características de los principales fundadores japoneses de esta escuela, atendiendo a la importancia de los códigos que se desarrollaron para regular la vida monástica y de los patronos seculares que sustentaron esta institución.

William M. Bodiford, en su estudio titulado *Sōtō Zen in Medieval Japan*, expone las características de la escuela Sōtō en el Japón medieval reflejando la gran importancia de las condiciones religiosas y culturales para la formación de esta escuela en Japón. En esta obra Bodiford se ocupa en otorgar su lugar correspondiente al papel de las prácticas comúnmente encontradas en las escuelas Zen, pero que han sido consideradas tradicionalmente como prácticas “no Zen” por no conformarse al criterio expuesto por la mayoría de los investigadores, quienes se concentran exclusivamente en la experiencia espiritual de la meditación y la iluminación. De este modo, usualmente se ha eludido cualquier explicación que pueda desligar al Zen japonés de lo que se supone que ha de ser concebido como “budismo de Meditación tradicional”, es decir, aquel que había sido desarrollado en China durante las dinastías T'ang y Sung.

Un importante estudio sobre la emergencia de la escuela Ōbaku de Zen japonés en el periodo Tokugawa, la cual no había sido apenas tenida en cuenta en los estudios históricos sobre las escuelas Zen establecidas en Japón, es el de Helen J. Baroni *Obaku Zen*.

Sobre la escuela Daruma, el estudio más detallado en lengua occidental es el de Bernard Faure 1987, pp. 25-55. A pesar de todos estos notables esfuerzos, aún no existe ningún autor que se haya decidido a tratar en detalle la historia de la controvertida escuela Fuke, que estuvo activa en Japón durante el periodo Edo.

<sup>72</sup> .- Sobre la escuela de Nōnin y la transmisión desde China a Japón por parte de Eisai y Dōgen, ver arriba, pp. 395-403.

desde fecha tan temprana como el siglo VIII, habían sido introducidas en Japón las prácticas chinas de meditación además de diversos textos que proclamaban las doctrinas del Ch'an.<sup>73</sup> Uno de los datos que la investigación histórica relativa a la escuela del Norte en China ha revelado en tiempos recientes su relación con el movimiento de Meditación en Japón.<sup>74</sup> De este modo, ahora se sabe que, durante el periodo Heian, cuando los centros budistas japoneses más importantes se encontraban situados en el Monte Hiei,<sup>75</sup> entre la elaborada tela de enseñanzas y prácticas que había hilado la escuela Tendai también se encontraban las del budismo de Meditación.

Estas doctrinas del budismo Ch'an habían sido traídas por Saichō (767-822) en dos líneas, las llamadas escuela del Norte y escuela Cabeza de Buey.<sup>76</sup> Anteriormente, Tao-hsüan (702-760), un monje chino de la escuela del Norte, había enseñado meditación en el monte Hiei junto con la rigurosa disciplina monástica *Vinaya* característica de esta escuela, y otros maestros como I-k'ung también habían llevado estas doctrinas a Japón, al tiempo que existieron monjes japoneses que viajaron a China sin promover la creación de escuela Zen alguna.<sup>77</sup> Sin embargo, a pesar de estos primeros intentos de introducción en Japón, puede pensarse que el budismo de Meditación procedente de China jugó un re-

---

<sup>73</sup> .- El monje medieval e historiador Kokan Shiren (1278-1346) situó la transmisión del Zen a Japón en el periodo Nara. Cf. *Shōbōgenzō*, "Zenki", en *Dōgen Zenji zenshū*, 1, p. 205.

<sup>74</sup> .- Sobre la escuela del Norte, f. Dumoulin, Heinrich 1994, pp. 115-117; McRae, John R. 1986, y 1989, pp. 132-136.

<sup>75</sup> .- En este lugar se concentraban los principales templos de la escuela Tendai.

<sup>76</sup> .- Cf. Dumoulin, Heinrich 1995, p. 85. Sobre las escuelas de budismo Ch'an, ver arriba, pp. 346-378.

<sup>77</sup> .- Según informa Bodiford: "I k'ung era supuestamente un miembro de la segunda generación del linaje del famoso maestro Ch'an Ma-tsu Tao-i (709-788). Él llegó a Japón a requerimiento de Tachibana Kachiko, la esposa del emperador Saga (786-842) y enseñó Zen por algún tiempo en el monasterio de Tō-ji en la capital. Una narración de sus actividades, titulada *Nipponkoku shuden Zenshūki* (Memoria de la primera transmisión de la escuela Zen al país de Japón), se encontraba inscrita en una lápida de piedra situada cerca de la puerta de Rashōmon". Bodiford, William M. 1993, p. 219, nota 24. Cf. Tsuji, Zennosuke 1944-1955, vol. 3. *Chūseihen* 2, 60.

ducido papel inicialmente, y que durante mucho tiempo permaneció integrado en la escuela Tendai.

El más temprano intento de establecer un grupo Zen independiente en Japón parece haber sido liderado por Dainichibô Nônin (¿-1196?) durante la última parte del siglo XII. Debido a que los seguidores de Nônin no consiguieron establecer una base institucional permanente, los especialistas no se han percatado de la importancia de esta figura hasta tiempos recientes.<sup>78</sup> Ya en 1272, sin embargo, cuando aún no habían transcurrido ochenta años desde la muerte de Nônin, Nichiren (1222-1282) había identificado correctamente a Nônin como al líder pionero de los nuevos grupos Zen.<sup>79</sup>

El segundo líder destacado del movimiento Zen en Japón fue Myôan Eisai (Yôsei 1141-1215). Eisai fundó varios centros para la práctica Zen, el más importante de los cuales era el Ken'nin-ji de Kyoto. Del mismo modo que Nônin, Eisai pertenecía originalmente a la escuela Tendai, pero a diferencia de Nônin, quien nunca había salido de Japón, Eisai viajó en dos ocasiones a China para estudiar directamente con los maestros Ch'an.<sup>80</sup> A pesar de la fundación de templos Zen en Kyûshû (Shôfuku-ji), Kamakura (Jufuku-ji) y Kyoto (Ken'nin-ji), Eisai continuó siendo siempre un monje Tendai y practicó una forma combinada de diversas enseñanzas del budismo observando las prácticas de las escuelas Tendai y Shingon junto con las del budismo de Meditación.

Dôgen Kigen (1200-1253), el tercer líder importante del Zen en Japón, al igual que Nônin y Eisai pertenecía originalmente a la escuela Tendai y, del mismo modo que hiciera Eisai, viajó a China para estudiar el budismo de Meditación de primera mano. A diferencia de Eisai y Nônin, Dôgen intentó establecer

---

<sup>78</sup> .- Sobre Nônin y la primera escuela de budismo Zen reconocida en Japón, la escuela Daruma (Darumashû), Cf. Bernard Faure 1987, pp. 25-55. Para un sumario de estudios japoneses recientes con citaciones bibliográficas, cf. Nakao, Ryôshin 1984, pp. 227-230. Sobre la escuela Daruma, ver también arriba, pp. 398-399.

<sup>79</sup> .- *Kaimokushô*, fasc. 2, en T. 84:232b. Los comentarios de Nichiren han sido traducidos en Faure, Bernard 1987, p. 28.

<sup>80</sup> .- Sobre Eisai y los orígenes de la escuela Rinzai, ver más arriba, pp. 395-397.

las estructuras monásticas que había encontrado en China, pues no estaba de acuerdo con la combinación de la práctica Zen y las prácticas esotéricas características de la tradición de la escuela Rinzai que había tenido oportunidad de conocer en Japón. Por tal razón, e impulsado por la presión ejercida por la escuela Tendai, Dôgen marchó a la zona de Fukakusa, en el sur de Kyoto, donde estableció el Kôshô-ji, templo que sería su residencia desde 1230 a 1243. En este templo Dôgen enseñó una forma estricta de Zen original de la época Sung basado en la práctica intensiva de la meditación, lo mismo que hizo posteriormente en el Eihei-ji (1244-1253). En este último templo, situado en la región de Echizen, Dôgen introdujo unas regulaciones monásticas que seguían el estilo chino, e incluyó un salón para los monjes (*sôdô*), dentro del cual los monjes vivían y practicaban la meditación.<sup>81</sup>

Las actividades de estos tres maestros fundadores de las primeras escuelas Zen en Japón son relativamente bien conocidas, si bien aún resulta necesario investigar las razones por las cuales el Zen pudo atraer la atención de los monjes Zen de aquellos primeros tiempos del periodo Kamakura. Muchos especialistas japoneses que emergieron al final de la Segunda Guerra Mundial, como Ienaga Saburô o Tamamura Takeji, vieron el origen del Zen solamente en términos de su relación con China, planteamiento que ha sido seguido por numerosos especialistas;<sup>82</sup> sin embargo, resulta difícil explicar la rápida aceptación del Zen por los monjes japoneses hacia el final del siglo XII sin tener en consideración las condiciones sociales, históricas o religiosas de Japón. Por ejemplo, en el caso de

---

<sup>81</sup> .- Los investigadores de la escuela Sôtô usualmente retratan a Dôgen como el primer japonés que enseñó una forma “sin adulterar” de budismo de Meditación chino en Japón. Dôgen mismo declaraba que él fue el primero en introducir un gran número de prácticas monásticas e instalaciones, tales como las técnicas rituales de la meditación Zen (*zazengi*), los sermones vespertinos (*bansan*), la oficina de cocina monástica (*tenzo*), el salón de los monjes, los sermones formales (*jôdô*), la celebración anual del aniversario de la iluminación de Buda, los sermones informales de fin de año (*joya no shôsan*) y los métodos apropiados para la tomar comidas y lavarse la cara. Cf. Bodiford William M. 1993, pp. 12-13. Sobre Dôgen y la escuela Sôtô, ver arriba, pp. 399-403.

<sup>82</sup> .- Cf. Ienaga Saburô 1946, pp. 50-52 y Tamamura, Takeji 1946, pp. 836-837.



la primera escuela del budismo de Meditación en Japón, la escuela Daruma, ha de considerarse que fue fundada por Nônin sin haber realizado ninguna visita a China y sin contacto previo con un maestro chino, de modo que no puede observarse en el caso del establecimiento esta escuela ninguna conexión con China.<sup>83</sup>

Las escuelas del budismo de Meditación supusieron una novedad en el contexto del budismo japonés del siglo XIII, aunque ciertamente la práctica de la meditación, que también era designada como *zen*, no era desconocida en Japón.<sup>84</sup> Dicha práctica de la meditación, no sólo se desarrollaba en el seno de los monasterios de la escuela Tendai, sino que también era realizada en la escuela japonesa de la Tierra Pura. Funaoka cita documentos fechados en la década de 1130 en los que se hace referencia al gran número de monjes que practicaban tanto el *nenbutsu* (o recitaciones en el nombre del Buda Amida) como la meditación sentada, la cual era requerida tanto para la visualización del Buda Amida como del Paraíso de la Tierra Pura.<sup>85</sup>

---

<sup>83</sup> .- Aunque dos de los discípulos de Nônin fueron a China para obtener una sucesión formal Ch'an para este maestro, la escuela Daruma no parece haber heredado ninguna de las características doctrinales de sus antecesores nominales. Cf. Bodiford William M. 1993, p. 12 y p. 221, nota 53.

<sup>84</sup> .- Como apunta Bodiford: "Recientemente, Funaoka Makoto ha sugerido que la importación inicial del monasticismo Ch'an chino podría bien haber sido el resultado de, no la causa de, un creciente interés en la práctica de la meditación (es decir, *zen*) entre los monjes japoneses". Cf. Funaoka, Makoto 1982, pp. 175-181.

Según sigue observando Bodiford, el punto clave de la sugestión de Funaoka alude a que el budismo Zen, al igual que el resto de los tipos de budismo del periodo Kamakura, inicialmente se desarrolló entre monjes de bajo estatus social, quienes rechazaron deliberadamente el budismo de los importantes complejos monásticos de Japón en favor de una aproximación simple y directa a la práctica budista. Cf. Bodiford, William M. 1993, p. 7.

<sup>85</sup> .- Cf. Funaoka, Makoto 1987, pp. 59-62. Además Funaoka apunta con respecto a Nichiren, en el mismo comentario citado anteriormente, que él había atacado específicamente sólo a dos monjes por sus orientaciones particulares: Nônin, el primer líder del Zen japonés y Hônen, el líder pionero de la escuela de la Tierra Pura en Japón. Funaoka ve la simultánea emergencia de estos dos líderes como sugestiva de un proceso de destilación sectaria que envolvía de modo complementario dos tipos diferentes de prácticas –las de la fe en la Tierra Pura y la meditación en la Tierra Pura–, las cuales habían estado previamente subsumidas dentro del budismo japonés primitivo. Cf. Bodiford, William M. 1993, p. 8 y p. 219, nota 28.

En las biografías de devotos de la Tierra Pura del periodo Heian se utilizan con gran prodigalidad una serie de términos como *zen*, –empleado para los devotos que ensalzaban la meditación–, *zenshitsu* –para designar las ermitas o retiros para la meditación– o *zensô* –para identificar a los monjes adeptos a la meditación–.<sup>86</sup> No obstante, aunque en las biografías de miembros de la Tierra Pura aparece empleada con profusión la palabra *zensô*, en el contexto de las diferentes escuelas surgidas a partir del periodo Kamakura el término se refiere exclusivamente a los monjes Zen. Existe aún otro significado del término *zensô* que lo identifica con monjes de bajo estatus social dentro del establecimiento del budismo japonés medieval.<sup>87</sup>

Los diferentes valores aplicados al término *zen* sugieren dos posibilidades significativas en lo que respecta a la aceptación del budismo de Meditación por parte de los japoneses del periodo Kamakura. En primer lugar, la creciente popularidad de las prácticas de la Tierra Pura durante el fin del periodo Heian podría haber también suscitado un nuevo interés entre los japoneses en el budismo Ch'an. En segundo lugar, las similitudes en el vocabulario habrían permitido a

---

<sup>86</sup> .- Cf. Funaoka, Makoto 1987, pp. 81-82.

<sup>87</sup> .- Según señala Bodiford en relación con el punto clave de la sugestión de Funaoka que alude a que el Zen japonés inicialmente se desarrolló entre monjes de bajo estatus social, del mismo modo que el resto de las escuelas budistas surgidas en el periodo Kamakura, en favor de una aproximación simple y directa a la práctica budista que difería del budismo de los importantes complejos monásticos de Japón (ver arriba, nota 84), a principios del siglo XIII, la especialización entre los monjes budistas reflejaba las distinciones de clase de la sociedad japonesa. Los monjes aristocráticos, conocidos como los académicos (*gakuryo*) oficiaban ceremonias y atendían las necesidades de la nobleza, mientras los monjes que carecían de conexiones familiares nobles eran relegados a trabajos domésticos y rituales religiosos rutinarios como la recitación de las escrituras, la meditación y el culto de Buda. Estos monjes ordinarios –la misma clase de monjes que se convertirían en la vanguardia de las nuevas órdenes budistas que emergieron en el periodo Kamakura– eran conocidos como los “meditadores” (*zenshu*; literalmente “grupo de meditación”). Cf. Bodiford, William M. 1993, pp. 7-9 y pp. 219-220, nota 31.

Para una consideración sobre la multivalencia lingüística del término *zen* en Japón y otras razones que permiten pensar que existía una continuidad entre el Zen medieval japonés y otras prácticas religiosas ya asociadas con tempranas formas de entrenamiento en la meditación en Japón, cf. *ibíd*, pp. 7-12.

los monjes japoneses identificar prácticas de la corriente Ch'an con sus propias tradiciones nativas.

Estas antiguas tradiciones abarcaban bastante más que sólo las prácticas de la Tierra Pura, pues también existieron practicantes de la meditación, identificados en Japón ya desde el periodo Nara con el ascetismo solitario practicado en las montañas,<sup>88</sup> a lo que hay que añadir la asociación de la meditación en Japón con monjes que realizaban técnicas de entrenamiento budistas tales como las tradiciones de rituales esotéricos y exotéricos (*kenmitsu*).<sup>89</sup> Por otra parte, tanto Nônin como Eisai justificaban sus propias actividades Zen citando los linajes Zen ostentados por Saichô, el fundador del Tendai Zen japonés. Pero aunque Nônin, Eisai y Dôgen reivindicaron linajes procedentes del Ch'an chino, puede comprobarse cómo en muchos modos sus enseñanzas eran también representativas de las tradiciones japonesas.

Con respecto a la gran influencia ejercida por el medio ambiente japonés en la formación del budismo Zen, pueden considerarse diversos factores para explicar la rápida aceptación del budismo de Meditación por los monjes budistas y su posterior expansión entre la clase *samurai* y el resto de las clases sociales japonesas.<sup>90</sup> Entre los factores de carácter histórico, puede considerarse que el hecho decisivo para la penetración del budismo de Meditación en Japón y su difusión en forma de escuelas fue la apertura tras el aislamiento a que había sido

---

<sup>88</sup> .- Sobre el montañismo ascético, cf. *ibid.*, pp. 10-11.

<sup>89</sup> .- Cf. *ibid.*, pp. 12-13. Con respecto al carácter chamanístico de los ascetas de las montañas, cf. Kitagawa, Joseph M. 1966, pp. 38-42.

<sup>90</sup> .- Como observa Bodiford: "[...] Incluso aunque los líderes Zen japoneses enfatizaron la transmisión de los linajes Zen desde China, también intentaron identificarse a sí mismos con precedentes nativos, quizás a causa de que las tradiciones japonesas eran más familiares para sus seguidores y sus patronos laicos. En este contexto japonés, la multivalencia de *zen* podría implicar connotaciones no conocidas en el Ch'an chino". *Ibid.*, p. 9. Por consiguiente, puede estimarse razonable que existan continuidades entre el Zen japonés medieval y otras prácticas religiosas que ya se encontraban asociadas con antiguas formas japonesas de entrenamiento en la meditación, de manera que el desarrollo del Zen japonés puede ser analizado dentro de su propio contexto y no solamente como una derivación de su homónimo en China. Cf. *ibid.*, p. 9.

sometido este país a instancias de su propio Gobierno que tuvo lugar al inicio del periodo Kamakura, momento a partir del cual se reanudaron los contactos con el continente y numerosos monjes pudieron realizar frecuentes viajes entre China y Japón. Como resultado de ello se produjo un auge de las nuevas corrientes del budismo, que florecieron en numerosas escuelas independientes y trajeron consigo un gran desarrollo de las artes.

Cuando las prácticas del Ch'an pasaron a Japón hacia finales del siglo XII y principios del XIII, estableciéndose finalmente escuelas independientes para la práctica Zen, sus monasterios se convirtieron progresivamente en centros neurálgicos de la cultura de este país. Al situarse en zonas montañosas y otros enclaves naturales, los monasterios Zen permitían una estrecha integración con el medio natural, lo que proporcionó un emplazamiento ideal para el estímulo de las capacidades artísticas. Durante los periodos Kamakura, Nanbokuchō, Muromachi, Momoyama y Edo, los monasterios se consolidaron como centros de carácter cultural, existiendo muchas personas interesadas por la cultura China que ingresaron en ellos, comenzando así a desarrollarse toda una nueva estética que fue adoptada no sólo por monjes artistas, sino también por laicos, patronos, y otras personas interesadas por la cultura.

Muchos monjes Zen de estos tiempos eran artistas, estudiosos y místicos que tuvieron oportunidad de viajar y establecer contacto con otras culturas, principalmente la china y la coreana. De este modo, al introducir los ideales del Ch'an en el territorio japonés, puede considerarse que los monjes seguidores de este movimiento contribuyeron de modo notable a desarrollar el interés de sus habitantes tanto por la práctica de la meditación como por el conocimiento de otras culturas, lo que trajo consigo un inevitable auge de los impulsos artísticos.

Se puede pensar además que, en cierto modo, la difusión de la corriente Zen en Japón pudo servir de puente entre las escuelas populares recién llegadas de China y las órdenes monásticas previamente establecidas en el archipiélago, principalmente debido a que en el budismo Zen se rechazaba el ritualismo y el

escolasticismo característico de estas escuelas, lo que le proporcionó, de paso, una favorable acogida entre todas las clases sociales.

## PRÁCTICA DE LA MEDITACIÓN ZEN

El ejercicio principal que determina lo que se conoce habitualmente como “actividad *zen*” o “práctica *zen*” (*zenki*) consiste en un tipo especial de meditación que se realiza en una posición sentada con las piernas cruzadas, habitualmente en la llamada “postura del loto”.<sup>91</sup>

De este modo, la realización de la experiencia *zen* es concebida, ante todo, como una práctica que toma la forma de una meditación (ch., *tso-ch'an*; jp., *za-zen*),<sup>92</sup> la cual ha de ser considerada como una “concentración” y no como un

---

<sup>91</sup> .- La “postura del loto” (en sánscrito, *padmasana*) es la postura clásica de los yoguis hindúes, la cual es ponderada en toda Asia como la posición perfecta que permite a todas las corrientes vitales alcanzar su más completo desarrollo. Dentro de las tradiciones yóguicas, esta postura es considerada como la más idónea para ejercicios de respiración y de meditación.

Según expone Deshimaru Taisen, entre los beneficios que se otorgan desde antiguo a esta postura se considera que cura un gran número de enfermedades y fortalece especialmente los nervios situados justo debajo de la región abdominal haciéndolos más flexibles. Esta postura ayuda además a mantener una respiración correcta, lo cual permite lograr una mayor concentración mediante el apaciguamiento de la mente y de los órganos de los sentidos y, entre otros notables efectos, produce el estiramiento de la columna vertebral liberando el movimiento de los *chakra* (centros de energía espiritual situados en el interior del cuerpo). Deshimaru explica que esta postura es muy importante, porque al acomodarse de esta forma los pies presionan sobre cada muslo importantes puntos de acupuntura correspondientes a los meridianos del hígado, de la vesícula y de los riñones, y señala que los antiguos *samurai* estimulaban estos puntos de energía presionando sus muslos contra el caballo. Cf. Deshimaru, Taisen 1985, p. 139.

<sup>92</sup> .- El término *tso-ch'an* se encontraba en uso entre los practicantes budistas varios siglos antes de que el movimiento Ch'an emergiera en forma de escuelas independientes en China, siendo empleado en su vertiente práctica y también como tema literario. *Tso* significa, literalmente, “meditación” y *ch'an* es un derivado de la palabra india *dhyâna*, que es la práctica yóguica para la obtención de una mente unificada durante el ejercicio de la meditación. En un sentido amplio, *tso-ch'an* se refiere a un tipo de práctica meditativa basada en la postura sentada. En un sentido más concreto, indica el método de meditación que caracteriza al budismo Ch'an y Zen. Cf. Shêng-Yen 1989, p. 30.

Es preciso aclarar que no sólo puede emplearse la postura del loto para realizar esta práctica del *zazen*. También puede practicarse en una postura de semiloto o, como

ejercicio intelectual. El término *zazen* se refiere, pues, a la práctica fundamental del Zen, es decir, a la meditación sentada, con las piernas cruzadas, la columna vertebral recta y los músculos distendidos, que fue desarrollada por los maestros de esta corriente para alcanzar y hacer alcanzar a sus discípulos la iluminación.

Por lo que se refiere a los orígenes de la meditación budista en China, ya hacia el final del siglo II d. C. aparecieron las primeras traducciones chinas de algunos *sûtra* que describían métodos para alcanzar una mente unificada (*samâdhi*), y durante los primeros siglos del budismo en China muchos monjes practicaron la meditación para alcanzar el *samâdhi* a la manera india. En el siglo V, Kumârajîva también tradujo al chino algunos *sûtra* que se referían directamente a la práctica de la meditación, como el *Tso-ch'an san-mei ching* (*Sûtra sobre zazen y samâdhi*). Posteriormente, durante la dinastía Sui (581-618), el maestro Chih-i, perteneciente a la escuela T'ien T'ai, escribió dos libros básicos sobre meditación en los que describía esta práctica en términos de regulación del cuerpo, la respiración y la mente.<sup>93</sup>

En cuanto a la práctica de la meditación de los primeros patriarcas Ch'an, en el caso de Bodhidharma (¿440-532?) la leyenda cuenta que, tras su llegada a

---

último recurso, es factible incluso practicar el *zazen* sentado en una silla. La posición que puede adoptarse depende de factores como la salud, la edad o la condición física. Para una descripción del criterio correcto para la práctica del *zazen* o “meditación zen” cf. *ibíd.*, pp. 30-33.

<sup>93</sup> .- Aunque la tradición del budismo indio especifica nueve niveles de *samâdhi*, cada uno con sus propias características, puede definirse brevemente el *samâdhi* como un estado unificado de la mente en el que no existe diferenciación entre uno mismo y el entorno, ni sentido de espacio o lugar. A diferencia de *dhyâna*, *samâdhi* no es un estado de no pensamiento o no mente; más bien, es un estado de mente unificada. En el budismo Ch'an se realiza una importante distinción entre *samâdhi* e iluminación, como se observa a través del camino espiritual de Śākyamuni, quien, tras obtener los nueve niveles de *samâdhi*, comprendió que su realización era todavía incompleta y se sentó bajo el árbol de *bodhi* resuelto a resolver la cuestión de la muerte y el renacimiento. Sólo cuando llegó a ser iluminado se convirtió en un Buda, y esta experiencia se convirtió en el paradigma de la práctica Zen. Cf. *ibíd.*, pp. 34-35.

Sobre el concepto de *samâdhi* en el contexto general del budismo indio y los ejercicios ascéticos de tipo yóguico que fueron adoptados para la práctica del Zen, ver arriba, pp. 144-147, notas 98 y 107.

China, pasó nueve años meditando de cara a la pared de una cueva en la misma postura que otros maestros habían utilizado previamente para alcanzar el *samâdhi*. Sin embargo, no empleó los métodos del budismo *Hînayâna* y su objetivo era diferente, pues insistía en la posibilidad de obtener la iluminación sin tener que ir a través del *samâdhi*. De este modo, puede decirse que la gran contribución de Bodhidharma fue su perseverancia en experimentar directamente la naturaleza de Buda a través de la práctica meditativa.

El cuarto patriarca, Tao-hsin (580-651) enfatizaba asimismo la importancia de la meditación sentada, propugnando la contemplación de los cinco agregados de la existencia humana como originalmente “vacíos”.<sup>94</sup> En la obra que se le atribuye, titulada *Ju-tao an-hsin yao fang-pien men* (*Método para entrar en el camino y calmar la mente*), se expresa esta visión, que aparece calificada como “*samâdhi* de un acto”. De Hung-jen (601-675), el quinto patriarca y discípulo de Tao-hsin, se dice que renunció a dormir para meditar incluso durante la noche. En su ensayo titulado *Hsiu-hsin yao lung* (*Tratado sobre la contemplación de la mente*) Hung-jen enseña que “cuando la mente es situada en un punto, no hay nada que no pueda ser alcanzado”, con lo que se refería no al *samâdhi*, sino a la mente original.<sup>95</sup>

El sexto patriarca, Hui-nêng (637-713) ofreció una nueva formulación para la práctica del *zazen*. En el *Sûtra del estrado* o *Gran asiento del tesoro de la doctrina* (jp., *Rokuso dankyô*; ch., *Liu-tsu t'an ching*) se presenta su concepción del Ch'an según la cual si se permanece libre de las ataduras tanto físicas como mentales, absteniéndose de todo intento de discernimiento, “no surgirá ni pensamiento ni mente”; es decir, concibe la meditación Ch'an como un ejercicio que no se encuentra limitado al simple acto físico de sentarse sino que se refiere a una práctica en la que la mente no es influenciada o disturbada por ninguna cosa

---

<sup>94</sup> .- Sobre los cinco agregados, ver más arriba, pp. 124, nota 60.

<sup>95</sup> .- Cf. Shêng-Yen 1989 p. 35. Sobre Tao-hsin y Hung-jen, ver arriba pp. 340-341.

exterior o interior. Para Hui-nêng, la experiencia directa de la propia naturaleza, ver a través de la propia naturaleza inmutable, es lo que se llama “Ch’an”.<sup>96</sup> En el camino que va desde Bodhidharma a Hui-nêng, puede trazarse la práctica de lo que se ha llamado “iluminación silenciosa” en el contexto del budismo de Meditación (jp. *mokushô*; ch. *mo-chao*), siendo esta meditación muy diferente de otros tipos de *zazen*, que son generadores de *samâdhi* pero que carecen de *prajñâ*.<sup>97</sup> Así, en los primeros tiempos los patriarcas apuntaban directamente a la mente para la realización de la “naturaleza propia” y la obtención de la budeidad. Y aunque Bodhidharma se ocupaba del “silencio de la mente” y el sexto patriarca hablaba de la “percepción de la propia naturaleza”, ellos recomendaban únicamente el completo conocimiento a través de la meditación.<sup>98</sup>

Aunque no se sabe con seguridad cuáles pudieron haber sido las prácticas originarias de muchos de los maestros de las escuelas de budismo Ch’an desde la dinastía T’ang (618-907) hasta la Sung del sur (1127-1279), y que lo más probable es que hasta la última mitad del periodo Sung del norte (960-1126) muchos de estos maestros guiaran a sus discípulos hacia la iluminación sin mucha preocupación por los métodos,<sup>99</sup> ya a partir del periodo Sung del norte comenzó a

---

<sup>96</sup> .- Cf. *Ibid.*, pp. 35-38. Sobre Hui-nêng y la escuela del Sur, ver más arriba, pp. 349-353. Sobre la evolución del significado del término “meditación” o *dhyâna-prajñâ* y el establecimiento definitivo de estos conceptos en el contexto del budismo de Meditación, ver arriba, pp. 464-471.

<sup>97</sup> .- Como señala Shêng-Yen: “Por sí mismo samadhi es silencioso pero no iluminador. En la iluminación silenciosa la mente no está fijada en samadhi sino que habita en un brillante estado de iluminación, que el meditador trabaja continuamente para mantener. Aunque no hay pensamientos, la mente es todavía muy clara y consciente. Si tal estado mental sin ataduras puede ser mantenido a través de la vida, eso es verdadero Ch’an. Shêng-Yen 1989, p. 39.

<sup>98</sup> .- Cf. la antología *Ch’an and Zen Teaching*, vol. 1, ed. y trad. por Lu K’uan Yü 1960-62, p. 37.

<sup>99</sup> .- Alan Watts sostiene que los primeros maestros —como Sêng-tsan, Hui-nêng, Shên-hui, Ma-tsu, e incluso Lin-chi—, aunque conocían estos ejercicios meditativos, no sólo no insistían en su práctica, sino que los declaraban inoportunos: “Todo el énfasis fue colocado sobre la comprensión intuitiva e inmediata, resultante de la indicación directa (*chih-chih*) por parte del maestro, en entrevistas de preguntas-y-respuestas, denominadas *wen-ta*”. Watts, Alan W. 1984, p. 126.



desarrollarse el sistema *kôan*, que se utilizaba en combinación con la meditación sentada.<sup>100</sup> Lo cierto es que las comunidades Zen japonesas tradicionales (Sôtô, Rinzai y Ôbaku), conceden la mayor consideración a la meditación sentada (*zazen*), ya sea practicado en relación con los *kôan* o independientemente. Para algunos maestros del Zen “la práctica del *zazen* es el secreto del Zen”, y muchos insisten en que el *zazen* no sólo desprende una gran energía, sino que además es una postura de despertar.<sup>101</sup>

En Japón, el tipo de *zazen* conocido como *shikantaza* (simplemente sentarse) es bastante similar a la iluminación silenciosa. Este tipo de práctica fue introducida por Dôgen (1200-1253), el fundador de la escuela Sôtô, para quien la práctica de la meditación sentada era la verdadera esencia de la religión budista, que él llamó “ojo del verdadero *dharma*” (*shôbôgenzô*) realizado por todos los Budas y transmitido por todos los patriarcas de India y de China. Al igual que sus antepasados chinos de la línea de la escuela Ts’ao-tung, Dôgen enseñó una forma de meditación reposada –una versión de la antigua “iluminación silenciosa”– y enfatizó el quietismo sobre los aspectos dinámicos de la meditación que emplea el sistema *kôan*, lo que es señalado por miembros de otras escuelas Zen como un signo de estancamiento.

Según indicó Dôgen, la práctica de este *zazen* es suficiente en sí misma para alcanzar la iluminación, sin tener que recurrir a la miríada de ejercicios subsidiarios de la vida espiritual budista. En realidad, cuando es correctamente practicado, *zazen* es en sí mismo iluminación y liberación: es el conocimiento último, el estado de “no pensamiento” (*hi shiryô*), que revelaba la realidad final

---

<sup>100</sup> .- Sobre el sistema *kôan*, ver más adelante pp. 493-505.

<sup>101</sup> .- Según Deshimaru Taisen: “La mayoría de la gente sólo conoce el Zen a través de los libros, de las artes marciales, del *ikebana* (arte de los arreglos florales) o del *chadô* (ceremonia del té). Todo esto forma parte del Zen, cada fenómeno forma parte del Zen. El papel higiénico es el Zen. Pero si no tenéis la experiencia del *zazen* no podéis comprender nada del Zen, ya que el *zazen* es el espíritu del Zen. Sin *zazen* nada es Zen. La esencia del budismo se encuentra en la práctica del *zazen*”. Deshimaru, Taisen 1985, p. 99. Sobre la relación del *zazen* con el arte, ver volumen II, p. 88, nota 136.

de todas las cosas.<sup>102</sup> En uno de los tratados sobre meditación que escribió tras su regreso a China, *Fukazazengi (Principios del zazen)*, Dôgen insistió en que se debería dejar de practicar la meditación basándose en el entendimiento intelectual, discuriendo sobre las palabras, en clara referencia al otro tipo de meditación Zen que hace uso del sistema *kôan*.

Según se concibe especialmente en la escuela Sôtô, la cual se encuentra inspirada fundamentalmente por las teorías filosóficas de Dôgen, durante la práctica de la meditación no hay que tratar de alcanzar nada, sea lo que fuere, y lo que se intenta solamente es concentrarse en la postura, en la respiración y en la actitud del espíritu. Con respecto al sentido de la práctica del *zazen* para la escuela Sôtô, Suzuki Shunryu observó:

Para comprender la realidad como una experiencia directa es la razón por la que practicamos *zazen* y la razón por la que estudiamos budismo. A través del estudio del budismo tú entenderás tu naturaleza humana, tu facultad intelectual y el verdadero presente en tu actividad humana. Y puedes tomar esta naturaleza humana tuya en consideración cuando buscas entender la realidad. Pero sólo a través de la práctica real del Zen puedes experimentar directamente la realidad.[...] <sup>103</sup>

A diferencia de otros tipos de meditación, la meditación *zen* se realiza con los ojos abiertos o semicerrados, mirando hacia abajo en un ángulo de unos cuarenta y cinco grados. Es posible cerrar los ojos cuando no resulta fácil poder concentrarse, pero es preciso mantenerlos abiertos durante el mayor tiempo posible, porque mantenerlos cerrados puede ser la causa de somnolencia o ilusiones visuales. En la postura ideal de la meditación *zen* la mirada se posa naturalmente,

---

<sup>102</sup> .- Cf. Bielefeldt, Carl 1988, p. 2.

<sup>103</sup> .- Suzuki, Shunryu 1975, p. 87. Suzuki Shunryu fue el introductor de las doctrinas del Sôtô Zen en Estados Unidos, mientras que Deshimaru Taisen introdujo esta escuela en Europa. Por su parte, los miembros de la escuela Rinzai, representados en Occidente por Suzuki Daisetz, prefieren el poder psicológico y la penetración espiritual de la práctica *kôan* desarrollada en China por el famoso maestro de la escuela Lin-chi, Ta-hui Tsung-kao (1089-1163).

pero de hecho los ojos no miran nada, aunque intuitivamente se vea todo. La boca debe estar siempre cerrada y se debe respirar siempre por la nariz.

Junto con la adopción de la postura correcta, la manera de respirar es de suma importancia. La respiración ha de ser lenta y fácil, de forma que actúa sobre la conciencia recargándola de oxígeno, al que se permite penetrar a fondo para limpiar y purificar cada rincón del cerebro.

En la práctica del yoga lo primero que se aprende el control de la respiración; no obstante, en el caso del budismo Zen, aunque los maestros pueden impartir en ocasiones algunas indicaciones sobre cómo mantener el control de la respiración –por ejemplo, mediante la cuenta del número de inspiraciones–, se considera que la respiración justa surge automáticamente cuando la postura es correcta. De este modo, el ejercicio de la respiración justa es concebido como algo que ha de realizarse sin esfuerzo y naturalmente, pues de lo contrario sólo se conseguiría aumentar la tensión existente.<sup>104</sup>

Este criterio para la práctica correcta del *zazen* no ha variado desde los tiempos antiguos. Pero hay que entender claramente que hacer *zazen* no significa sentarse con la mente en blanco, excluyendo todas las impresiones de los sentidos. En los casos en que se practica en relación con el *kôan*, tampoco supone meramente una “concentración” en el sentido de restringir la atención a un sólo objeto concreto de meditación.

En el contexto de la escuela Sôtô, la práctica del *zazen* consiste, sencillamente, en permanecer en el instante presente con una quieta conciencia, sin co-

---

<sup>104</sup> .- La respiración desempeña, pues, un papel fundamental en la práctica de la meditación *zen*. Según expresa Taisen Deshimaru: “La respiración Zen no es comparable a ninguna otra. Tiende ante todo a establecer un ritmo lento, poderoso y natural. Si se está concentrado en una expiración suave, larga y profunda, si la atención es llevada hacia la postura, la inspiración vendrá automáticamente.[...] Se ‘empujan los intestinos’, provocando así un masaje saludable sobre los órganos internos... La respiración justa sólo puede surgir de una postura correcta. Del mismo modo, la actitud del espíritu fluye naturalmente en una profunda concentración en la postura física y en la respiración”. *Ibid.*, p. 140.

mentario, de todo lo que pasa aquí y ahora. Esta conciencia se asocia a una intensa sensación de “no diferenciación” o “no distinción” entre uno mismo y el mundo exterior, entre la mente y los diferentes sonidos, formas, colores, etc., que se fijan en ella.<sup>105</sup>

Es preciso advertir que, según las indicaciones de los maestros de esta corriente de budismo, durante la práctica de la meditación sentada ha de prescindirse del lenguaje, incluso del lenguaje mental o monólogo interior, puesto que ello no supone más que un obstáculo para la concentración del espíritu. Sin embargo, en el caso de la práctica del *zazen* combinada con el *kôan*, una vez terminada la meditación, el practicante puede ser presionado para que “hable”, para que “use el lenguaje”, aunque no de un modo convencional o al azar, sino en un contexto específico de referencias. El comportamiento lingüístico que es adquirido de esta manera y exigido al practicante es de una naturaleza muy especial, pues no consiste en hablar de un modo ordinario ni en quedarse en silencio, sino en conferir a las palabras una determinada dimensión de conciencia que sólo puede adquirirse a través de un recorrido luminoso por el silencio del espíritu durante el ejercicio de la meditación.

Según afirman muchos maestros de las diferentes escuelas Zen, el *zazen* practicado correctamente permite restablecer la condición normal del cuerpo y del espíritu y proporciona tranquilidad y armonía, lo que deriva en un comportamiento natural y espontáneo. Cuando una persona haya aprendido a dejar la mente quieta de tal modo que logre funcionar de manera espontánea, comenzará a mostrar esa especial virtualidad definida en el taoísmo como *tê*, que se refiere a la espontaneidad sin afectaciones que no puede ser cultivada mediante ningún método deliberado.

---

<sup>105</sup> .- *Ibid.*, p. 131. El énfasis que ponen Deshimaru y otros maestros de la escuela Sôtô en la práctica del *zazen* no es compartido por algunos autores contemporáneos que, como Watts, Suzuki o Blyth, piensan que, tal como se percibe en la actualidad, en muchos casos el *zazen* es un fetiche supersticioso de la práctica Zen moderna.

## SISTEMA KÔAN

Dentro del uso de la palabra como vía de liberación espiritual, existen diversos sistemas que fueron originalmente empleados por los maestros Ch'an, los cuales resultaban ser eminentemente prácticos y no seguían normas preestablecidas. Uno de estos métodos adquirió la forma de “casos para la meditación” (jp. *kôan*; ch., *hua t'ou* o *kung-an*). De este modo, junto con el *zazen* o método de la “iluminación silenciosa”, el otro de los caminos que se ofrecía el budismo Ch'an para alcanzar la iluminación era el *kôan*, que ha sido también definido como el método de “fijarse atentamente en la palabra”.

### Origen del sistema *kôan*

Al indagar sobre el origen histórico del sistema *kôan*, el cual conoció su formación y desarrollo durante el periodo Sung, pueden encontrarse los antecedentes de esta práctica en la historia precedente del budismo Ch'an. En los primeros tiempos las enseñanzas eran sin duda bastante espontáneas, y los maestros Ch'an del periodo T'ang simplemente contestaban las cuestiones que les planteaban sus discípulos con respuestas rápidas y directas. Al ser aplicables también a otras situaciones, dichas “preguntas y respuestas” (jp., *mondô*; ch., *wenta*) fueron ofrecidas a los estudiantes como material de trabajo y acabaron siendo compiladas en forma de *kôan*.<sup>106</sup>

---

<sup>106</sup> .- Como demuestran algunas de las crónicas o diálogos registrados de los maestros del periodo T'ang, muchos de cuyos episodios fueron convertidos en *kôan*. Para las referencias, ver arriba la tabla *Relación de maestros Ch'an*, pp. 379-383 (fig. 11). Los discípulos planteaban algunas de sus dudas a los maestros, o bien podía ser el maestro quien las provocara incluso introduciendo acciones violentas si lo consideraba necesario. Algunos maestros llegaban a presionar e intimidar a sus discípulos para que se decidiesen a hablar; e, incluso, con el fin de acelerar su respuesta y su espontaneidad podían llegar a atacarles.

De este modo, el hecho de intimidar o persuadir a un discípulo a decir algo formaba ya parte del proceso pedagógico del Ch'an, porque en el preciso momento en que abría la boca para componer “una frase decisiva”, el discípulo revelaba al maestro el nivel exacto de su madurez espiritual. Y, aunque puedan parecer incongruentes, las respuestas del maestro solían llevar a sus discípulos a una situación de perplejidad ex-

La compilación de los *kôan* se inició a partir de la dinastía Sung, cuando se produjo un notable aumento en el número de seguidores de esta doctrina. Es probable que debido a la necesidad de utilizar algún procedimiento para verificar el aprendizaje de los numerosos practicantes que se acercaban a sus monasterios los monjes Ch'an decidieran crear este sistema, el cual requería que un discípulo se concentrara en casos de meditación propuestos por el maestro, quien podría comprobar en una entrevista su nivel de desarrollo espiritual y orientarle así en la dirección más oportuna.

Desde el principio, las “preguntas y respuestas” entre maestro y discípulo fueron la fuente preferida de materiales para el sistema *kôan*. No obstante, junto a estos *mondô*, las expresiones penetrantes de los maestros, anécdotas de la vida diaria del monasterio y, en ocasiones, incluso los versos de los *sûtra*, fueron usados también como *kôan*. Aunque muchas conversaciones, expresiones y episodios de la vida de los primeros maestros Ch'an suministraron abundante material para los *kôan*, posteriores maestros e intérpretes complementaron este fondo con problemas adicionales.<sup>107</sup> Finalmente, todo ello llegaría a ser recopilado en obras antológicas e integrado en el sistema *kôan*.<sup>108</sup>

La primera colección de *kôan* que fue puesta por escrito es la de Fen-yang Shan-chao (947-1024), la cual comprende tres grupos de cien *kôan* cada uno. A partir de esta compilación, la práctica *kôan* comenzó a extenderse dentro de la escuela Lin-chi, cuyos monasterios florecieron en el periodo Sung y actuaron

---

trema, produciéndose como resultado una creciente tensión mental y una intensificación de la búsqueda. Así, lo que perseguía un maestro al responder con frases aparentemente carentes de sentido, o ejecutar acciones bruscas y gestos incomprensibles, era, simplemente, poner a sus discípulos en la disposición de encontrar por sí mismos dónde habita la verdad.

<sup>107</sup> .- Cf. Dumoulin, Heinrich 1979, p. 66.

<sup>108</sup> .- De este modo, las colecciones de *kôan* contienen *mondô* clásicos, *sûtra* budistas y breves historias que sirven como soporte de la meditación, y son empleados en algunas escuelas como punto de partida para la consecución del *satori*. No obstante, se dice que para que una indicación de este tipo desemboque en el *satori*, es preciso que la conciencia del discípulo haya alcanzado un cierto grado de limpieza y madurez.

como fuente de inspiración enriqueciendo considerablemente la cultura y la vida espiritual de China.<sup>109</sup>

Una posterior recopilación compuesta por un total de cien casos o anécdotas de los antiguos maestros, el el *Registro de la piedra verde* (jp., *Hekiganroku*; ch., *Pi-yen lu*), fue elaborada en 1125 por Yüan-wu K'o-ch'in (1063-1135), siendo ampliamente utilizada ya desde la época de su discípulo Tai-hui Tsung-kao (1089-1163). Yüan-wu valoraba la práctica del *kôan* como la mejor acción para llegar a la realización de la iluminación budista y pensaba que sólo a través del *kôan* podía ser preservada la pureza de las enseñanzas del sexto patriarca. En cuanto a Tai-hui, quien era uno de los discípulos más sobresalientes de Yüan-wu, atrajo a un gran número de seguidores a los que guió a través de la práctica *kôan*. A diferencia de su maestro, que mantuvo buenas relaciones con la escuela T'sao-tung (jp., *Sôtô*), Tai-hui mostró su disconformidad con esta escuela, suscitando una violenta confrontación al acusar a sus oponentes de quietismo y calificar este estilo de meditación como “el falso Ch'an de la iluminación silenciosa”. Su propia escuela vino a ser conocida a través de esta polémica como el “Ch'an de la fijación en la palabra”, es decir, el *kôan*.

Aquí aparece una variación de la antigua distinción entre estilos confrontados de meditación que tuvo su origen en las escuelas Ch'an del Norte y del Sur, y que continuó intensificándose con el paso del tiempo en el budismo de Meditación. Esta confrontación derivó de dos posiciones diferentes sobre el misticismo: el estilo silencioso de meditación dirigido hacia la intuición (el llamado por Tai-hui “Ch'an de la iluminación silenciosa”), y el estilo de meditación dinámica que llegó a ser determinado por la práctica del *kôan*. No obstante, dicha controversia no evitó que el ejercicio *kôan* combinado con el *zazen* se convirtiera

---

<sup>109</sup> .- En la octava generación tras Lin-chi, la escuela Lin-chi (jp., *Rinzai*) se dividió en dos ramas (Huang-lung y Yang-ch'i), las cuales fueron transplantadas a Japón, donde continua su actividad hasta el tiempo presente. Ver arriba, p. 178 (figura 10). La rama derivada de Yang-ch'i (992-1049) es responsable en gran medida del desarrollo de la práctica *kôan*.

en una práctica común a todas las escuelas del budismo de Meditación, aunque, por supuesto, era realizada con distintas variaciones.<sup>110</sup>

La siguiente colección importante de *kôan*, el *Mumonkan* (ch., *Wu-men-kuan*), fue elaborada el maestro Wu-men Hui-k'ai (jp., Mumon Ekai 1184-1260), un prominente maestro de la rama derivada de Yang-chi perteneciente a la escuela Lin-chi. Aunque existen también otras colecciones de *kôan*, los cuarenta y ocho casos reunidos en 1229 en esta colección, junto con los cien casos del *Hekiganroku*, constituyen las dos antologías de *kôan* más comúnmente empleadas en la actualidad en los monasterios Zen japoneses.

### **Etimología del término y desarrollo del ejercicio *kôan***

*Kôan* es una palabra japonesa derivada del vocablo chino *kung-an*. Aunque la traducción literal es “documento público”, un documento o precedente autorizado, este vocablo dice poco para elucidar la sustancia real y la función del *kôan*.<sup>111</sup> Al principio, la palabra *hua-t'ou* (literalmente, “palabra-principal” o “palabra-guía”) era la más usualmente empleada. “Palabra” se refiere a la palabra hablada y “principal” o “guía” es lo que precede a la palabra. Lo que es llamado *hua-t'ou* es el momento anterior al surgimiento de una palabra. Tan pronto como se expresa un pensamiento, se convierte en un *hua-wei* (literalmente, “palabra-cola”). El momento anterior al que surge un pensamiento es llamado “el no-nacido”. Tal momento de “vacío”, que es sin afectación y sin alteración, es llamado lo “sin-límite”. El movimiento incansable de la luz dirigida hacia el interior de uno mismo, instante tras instante, y que excluye cualquier otra cosa, es llamado “mirar en el *hua-t'ou*” o “tener cuidado del *hua-t'ou*”. Existen mu-

---

<sup>110</sup> .- Cf. Dumoulin, Heinrich 1979, pp. 67-68.

<sup>111</sup> .- Shimano, Eido T., en Kraft, Kenneth, ed., 1989, p. 70. La palabra *kôan* se refería originalmente a un documento relacionado con una transacción oficial y fue adoptada dentro del budismo de Meditación significando un asunto específico programado para la atención o “antes de la casa”, o “sobre la orden del día”. Cf. Wood, Ernest 1973, p. 67.



chos *hua-t'ou*, tales como: “¿Cuál era tu rostro original antes de que hubieras nacido?”. o “¿Quién está repitiendo el nombre de Buda?” que, habiendo sido recopilados en las citadas antologías, son usados ampliamente en la actualidad.<sup>112</sup>

El ejercicio *kôan* consiste en una especie de enigma u obstáculo que el maestro propone a su discípulo para que, concentrándose en él, agote su mente lógica y elimine toda actividad discriminadora del intelecto. Los temas que se abordan en los *kôan* no son de naturaleza abstracta, sino que surgen a partir del vivir cotidiano y de la experiencia del trabajo diario, que es considerado por el Zen como una actividad básica y placentera.

Poco es lo que se conoce exactamente de la forma real que adoptó la práctica *kôan* en los primeros tiempos en China, aunque parece ser que la práctica de este ejercicio ha estado conectada desde sus orígenes con la instrucción individual de un maestro a su discípulo.<sup>113</sup> En las primeras obras de Suzuki Daisetz, este autor ofreció una serie de descripciones psicológicas sobre este proceso en términos de acumulación, saturación y explosión, presentando el ejercicio *kôan* mediante una imagen de violencia. Atendiendo a los relatos antiguos y contemporáneos parece ser que esta descripción no se encuentra muy alejada de la realidad. El proceso se inicia cuando a un estudiante con cierta experiencia en la práctica del *zazen* le es dado un *kôan* por un maestro. El primer *kôan* utilizado más comúnmente es el *mu* de Jôshû:

---

<sup>112</sup> .- Cf. *Ch'an and Zen Teaching*, vol. 1, ed. y trad. por Lu K'uan Yü, 1960-62, p. 37. Según expone Eido T. Shimano: “Un koan es simplemente el tiempo y el lugar donde la Verdad es puesta de manifiesto. Desde el punto de vista fundamental, no existe tiempo o lugar donde la Verdad no sea revelada: cada lugar, cada día, cada suceso, cada pensamiento, cada acción y cada persona es un koan. En tal sentido, los koans no son oscuros o enigmáticos. Sin embargo, un koan es más corrientemente entendido como una herramienta para alcanzar la verdadera penetración”. Shimano, Eido T., 1989, p. 70.

<sup>113</sup> .- Cf. Dumoulin, Heinrich 1979, p. 72. Como señala este autor: “Toda la literatura Zen atestigua una relación muy cercana entre maestro y discípulo. Lo que el guru es en India, es el viejo maestro (jp., *rôshi*) para el budismo Zen de Asia Oriental”. *Ibid.*, p. 73.

*Un monje preguntó al Maestro Jôshû [ch., Chao-chou], “¿Tiene un perro la naturaleza de Buda?”. Jôshû replicó: “Mu” [ch., Wu].*<sup>114</sup>

El trabajo sobre el *kôan* varía según las escuelas y los maestros. Los maestros Zen tienen libertad para emplear el *kôan* de diferentes maneras y en muy variadas ocasiones. Puede, por ejemplo, analizarse el contenido del *kôan* y ser vistas sus partes separadamente, pues los *kôan* contienen sugerencias para resumir su contenido en una palabra clave (*jakugo*). El mencionado *kôan* de Jôshû es practicado a menudo de esta forma hoy en día, condensando el *kôan* en la palabra *mu* y luego concentrándose en ella. El practicante asume esta palabra dentro de sí y da vueltas en torno a ella, en un ejercicio que en la literatura Zen es comparado en ocasiones con una inmensa bola de fuego que una persona remueve dentro de su mente y de su boca, queriendo escupirla pero siendo incapaz de hacerlo.<sup>115</sup>

El discípulo debe insistir en el *kôan* durante la práctica del *zazen* y hacer una presentación al maestro durante una entrevista (*sanzen* o *dokusan*). Si el nivel de comprensión del *kôan* no es aceptado por el maestro, se deberá volver a él de nuevo. El proceso de trabajo durará tanto tiempo como sea preciso y no

---

<sup>114</sup> .- *Mumonkan*, caso 1. En Sekida Katsuki 1996, p. 27. Una interpretación del sentido de este *kôan*, según Hisamatsu Sin'ichi, será expuesta más adelante. Ver volumen II, p. 239.

<sup>115</sup> .- A pesar de que en las obras de Suzuki Daisetz se observa explícitamente la similitud de esta simplificación del *kôan* con la repetición del nombre de Buda Amida (jp., *nenbutsu*), y que otros autores también se refieren a esta práctica como una reducción del *kôan* a la función de inducir a la concentración (cf. Dumoulin, Heinrich 1979, p. 73), trabajar sobre el *kôan* de esta manera no supone necesariamente una reducción de la función del *kôan*. Según explica A. V. Grimstone en la introducción a la obra de traducción de Sekida Katsuki: “[...] *Mu* significa “vacío” o “vacuidad” y, en última instancia, a fuerza de larga práctica, el estudiante llega a asimilar esta vacuidad; pero cuando él está realmente trabajando sobre este *kôan*, no se encuentra contemplando o inquiriendo sobre la vacuidad, ni está tratando de decidir si un perro tiene la naturaleza de Buda o no (que era la cuestión respondida mediante el ‘Mu’ de Jôshû). Él está usando la palabra ‘Mu’, más bien, como un sonido sin significado sobre el cual concentrarse y con el que aquietar su proceso de pensamiento ordinario hasta que alcanza el estado de *samadhi*”. Cf. Sekida, Katsuki 1996, p. 14.

será dicho nada más por parte del maestro, porque en el Zen se reconoce que la intelección es el mayor obstáculo en la experiencia Zen, al menos en sus comienzos.<sup>116</sup> El proceso podrá extenderse durante mucho tiempo, hasta que comience a comprenderse que el estudio del *kôan* no consiste en hacer un análisis intelectual o una interpretación personal, sino, más bien, en un proceso de perderse uno mismo en *mu*. Con este entendimiento, él practicante podrá un día presentar su *mu* sin explicaciones periféricas. Entonces, por primera vez, el maestro debería abrir la boca y decir, “Ese es el camino”.<sup>117</sup> Así, tradicionalmente, el método de trabajo sobre el *kôan* consiste en la asignación de un *kôan* por un maestro, el cual ha de ser resuelto satisfactoriamente antes de ser permitido a pasar sobre un nuevo *kôan*.<sup>118</sup>

El *kôan* lanzado por el maestro suspende toda facultad razonadora, y si se evita toda explicación verbal, es porque ésta sólo serviría para que sus discípulos se perdieran en la mera especulación intelectual. Su intención es reproducir en el discípulo el estado de conciencia del que su *kôan* es la expresión. Cuando se comprenda el *kôan* se producirá una transformación en lo más íntimo de la conciencia, y entonces tendrá lugar la inmersión en un mundo hasta entonces desconocido alcanzándose la inefable experiencia del *satori*, que supone el momento culminante de la experiencia Zen.

Los *kôan* son empleados en mayor o menor medida para el entrenamiento de los estudiantes en todas las escuelas Zen. Las escuelas Rinzai y Ôbaku conceden mayor importancia en su práctica que la escuela Sôtô, pero también tienen gran importancia en esta última escuela y no simplemente en casos excepcionales, pues algunos de sus maestros la realizan con regularidad. Esta tradición de

---

<sup>116</sup> .- Cf. Shimano, Eido T. 1989, pp. 70-71.

<sup>117</sup> .- Cf. *ibíd.*, p. 70.

<sup>118</sup> .- Según observa Dumoulin: “En los primeros tiempos el mismo discípulo elegía el koan; hoy día, usualmente el maestro determina qué koan ha de ser practicado. Pero en cualquier caso, el maestro supervisa el ejercicio”. Dumoulin, Heinrich 1979, p. 73.

práctica con los *kôan* en la escuela Sôtô se remonta a la época del fundador de esta escuela en Japón, Dôgen Kigen.<sup>119</sup>

Debido a ello, no puede simplificarse este asunto como tan a menudo se suele hacer, exponiendo que en la escuela Rinzai se realiza la práctica del *kôan* mientras que en la escuela Ôbaku combinan esta práctica con la recitación del *nenbutsu* y en la Sôtô se dedican exclusivamente a la práctica del *zazen*. Además, hay que considerar que en los templos de las escuelas Rinzai y Ôbaku, en los que se emplea con asiduidad la práctica del ejercicio *kôan*, no se puede concebir la práctica del *kôan* independientemente de la meditación sentada. En los estilos de la práctica, por supuesto, existen diferencias entre estas tres escuelas, o incluso dentro de las diferentes ramas de una misma escuela, lo mismo que ocurre en el caso de las observancias anuales y otros tipos de prácticas realizadas en los distintos templos Zen que se encuentran repartidos a lo largo y ancho del territorio japonés.<sup>120</sup>

### **Clasificación de los *kôan***

La enseñanza del sistema *kôan*, tal y como pervive en la actualidad en las escuelas Zen, se debe en gran medida a Hakuin (1685-1768) –quien fue uno de los principales maestros de la escuela Rinzai activos en el siglo XVIII–, así como a su heredero Tôrei. En la visión de Hakuin, el *kôan* es particularmente adecuado para despertar la “gran duda” (jp., *taigi*) en el practicante, la cual era esencial

---

<sup>119</sup> .- Cf. *ibid.*, p. 80.

Según observa Bodiford: “[...] Dôgen criticó ciertos aspectos del entrenamiento *kôan*. Pero no hay duda de que el mismo Dôgen entrenó en [este sistema] y enseñó a sus estudiantes métodos sistemáticos de investigación *kôan*. Sus enseñanzas no pueden ser comprendidas sin un conocimiento íntimo del *kôan* chino; él cita más de 580 de ellos”. Bodiford, William M. 1993, p. 144.

<sup>120</sup> .- Los *kôan* no son, sin embargo, un elemento indispensable en el entrenamiento Zen; y el estudiante que se sienta incapaz de sumergirse en las paradojas que este ejercicio parece implicar a primera vista, no debería suponer que se encuentra excluido de la práctica del Zen o del beneficio que pueden proporcionar los *kôan*. Entrevista a Nagai Sôsei. Kamakura, 2-XI-1997.

para él a causa de que a través de su propia experiencia había llegado a la conclusión de que cuanto mayor fuera la duda, más intensa llegaría a ser la experiencia de la iluminación.<sup>121</sup>

Hakuin clasificó las diferentes clases de respuestas tradicionalmente conectadas con los *kôan* dividiéndolas en cinco categorías generales seguidas por tres categorías adicionales.

La primera categoría de *kôan* es llamada *hosshin* en japonés, literalmente “cuerpo-*dharmā*”. A través de estos *kôan* el discípulo puede llegar a comprender que toda la existencia animada e inanimada, visible e invisible, es naturaleza-búdica en sí misma. Las cosas no parecen ya existir separada e independientemente, sino que son vistas como una unidad. El *hosshin kôan* más popular es el citado *mu* de Jôshû.

La segunda categoría es conocida como *kikan*, que puede ser traducida como “dinamismo” o “espontaneidad”. Los *kikan kôan* permiten acceder a la comprensión de la igualdad fundamental subyacente bajo las distinciones. El *kikan* más conocido es el llamado “tres barreras de Tosotsu”, que clarifica la verdadera naturaleza de la vida y la muerte, las cuales son consideradas normalmente como estados enteramente distintos.<sup>122</sup> Uno de los *kikan kôan* más populares se encuentra en los *Diálogos registrados de Lin-chi*. En este *kôan* Lin-chi demuestra el espíritu de la acción *zen* expresando una libertad más allá de conceptos, ataduras sociales y convenciones religiosas:

*Rinzai (Lin-chi) llegó a la pagoda conmemorativa de Bodhidharma. El maestro de la pagoda le dijo: “Venerable señor: ¿Rendiríais homenaje primero a Buda o a Bodhidharma? “No rendiría homenaje ni a Buda ni a Bodhidharma,” dijo*

---

<sup>121</sup> .- Cf. Dumoulin, Heinrich 1979, p. 82. Sobre el nacimiento de la “duda” cuando se “tiene cuidado en el *hua-t’ou* o *kôan*”, cf. *Ch’an and Zen Teaching*, vol. 1, ed. y trad. por Lu K’uan Yü, 1960-62, pp. 38-41.

Acerca de la importancia y la función que la “gran duda”, desempeña en el contexto de la práctica de la meditación, ver arriba, p. 462, nota 42 y también más adelante, pp. 506-507, nota 137.

<sup>122</sup> .- Cf. Shimano, Eido T.; en Kraft, Kenneth, ed., 1989, p. 76.

Rinzai. “Venerable señor: ¿Por qué Buda y Bodhidharma son sus enemigos?”. preguntó el maestro de la pagoda. Rinzai removi6 sus mangas y se retir6.<sup>123</sup>

Los *k6an* pertenecientes al tercer grupo son llamados *gonsen* y se refieren a la pr6ctica de las expresiones verbales. La funci6n primaria de este tipo de *k6an* es aprender a evitar los enredos que pueden producir las palabras y a expresar lo inexpresable de un modo conmovedor e impactante, como se puede observar en los dos ejemplos que se presentan a continuaci6n:

*Nans6n (Nan-chuan) vio que los monjes del pabell6n del este y los del pabell6n del oeste se disputaban por un gato. Asio el gato y dijo a los monjes: “Si alguno de vosotros profiere un buen dicho salvaremos al gato. Ninguno respondi6. Entonces Nans6n, resueltamente, seccion6 al gato en dos.*

*Esa tarde volvi6 J6sh6u (Chao-chou), y Nans6n le cont6 lo sucedido. J6-sh6u se quit6 las sandalias; poni6ndoselas sobre la cabeza, sali6.*

*Comentario de Mu-mon: ¿Por qu6 se plant6 las sandalias sobre la cabeza J6sh6u? Si alguien responde a esta pregunta, comprender6 exactamente c6mo Nans6n puso en vigor el edicto.<sup>124</sup> Si no, que cuide su propia cabeza. De estar J6sh6u hubiese hecho valer el edicto en un sentido opuesto. Echa J6sh6u mano a la espada y Nans6n ruega por su vida.<sup>125</sup>*

*Un monje llamado Tien-han fue a visitar al maestro Hui-chung. Al llegar pregunt6 a un monje ayudante si el maestro estaba en casa. El monje contest6: “S6, pero no recibe visitas”. Tien-han dijo: “¡Oh, lo que dices es demasiado profundo y extraño!”. El monje ayudante contest6: “Ni siquiera los ojos del Buda pueden ver”. Entonces dijo Tien-han: “La hembra del drag6n pare dragoncitos y la del f6nix un peque6o f6nix”. Y se retir6. M6s tarde, cuando Hui-chung se despert6 de su sue6o y se enter6 de lo que hab6a ocurrido golpe6 al monje asistente. Cuando Tien-han se enter6, hizo este comentario: “¡Este viejo merece ser llamado maestro real!”. Al d6a siguiente Tien-han volvi6 a visitar a Hui-chung. En cuanto divis6 al maestro real, extendi6 sobre el suelo su manta, como si se dispusiera a sentarse. Hui-chung dijo: “No es necesario, no es necesario”.*

---

<sup>123</sup> .- En Ruth Fuller Sasaki, trad., 1975, p. 57.

<sup>124</sup> .- La instrucci6n (*s6n* o *kusen*) dada por el maestro.

<sup>125</sup> .- Comp. y trad. por Nyogen Senzaki y Paul Reys. Recogido de la versi6n espa6ola titulada *Carne Zen, huesos Zen* 1989, p. 33.

*Tien- han retrocedió un poco y el maestro real dijo: “Está bien, esta bien”. Pero, de repente, Tien-han avanzó nuevamente unos cuantos pasos y el maestro real dijo: “No, no”. Entonces Tien-han dio una vuelta alrededor del maestro y se fue. Más tarde, el maestro comento: “Mucho tiempo ha pasado desde los días de los bienaventurados. La gente es ahora muy holgazana. Dentro de treinta años será muy difícil encontrar un hombre como este”.<sup>126</sup>*

A partir de este tercer grupo de *kôan* existen algunos denominados “difíciles de penetrar”, los cuales fueron categorizados por Hakuin como *nantô* (literalmente, “difícil de pasar a través”). La dificultad del *nantô* consiste no solamente en penetrar en el *kôan*, sino también en integrar el discernimiento obtenido en las actividades de la vida diaria. Un ejemplo de *nantô kôan* muy conocido es el siguiente:

*Goso dijo: “Para dar un ejemplo, es como un búfalo tratando de pasar a través de una ventana. Su cabeza, cuernos y cuatro patas han pasado todos a través. ¿Cómo es que la cola no puede pasar?”<sup>127</sup>*

La siguiente categoría en el sistema de Hakuin y Tôrei es conocida como *kôjô* o “*kôan* corona”, mediante los cuales se ejercitan los discípulos más avanzados para cultivar la imperturbabilidad. Un importante *kôjô kôan* dice así:

*Un día, el maestro Tokusan bajó hacia el comedor llevando sus cuencos. Seppô se encontró con él y le preguntó: “¿Dónde vas con tus cuencos? La campana no ha tocado y el tambor no ha sonado”. Tokusan dio la vuelta y regresó a su habitación. Seppô mencionó este hecho a Gantô, quien señaló: “Tokusan puede ser renombrado, pero él no conoce la última palabra”. Tokusan se enteró de este comentario y envió a su sirviente a ir a buscar a Gantô. Tokusan preguntó: “¿No me das tu aprobación?”. En respuesta, Gantô susurró su propósito. Tokusan no dijo nada en ese momento, pero cuando ascendió a la tribuna al día siguiente ¡cuán diferente fue su comportamiento! Gantô, yendo hacia el frente del salón batió las palmas y rió sonoramente diciendo: “¡Felicidades! ¡Nuestro viejo hombre ha conseguido aplazar la última palabra! Desde ahora, nadie en*

---

<sup>126</sup> .- Trad. en *ibíd.*, p. 76.

<sup>127</sup> .- En Shibayama Zenkei 1974, p. 272.

*todo el país puede superarle.*<sup>128</sup>

Tradicionalmente, una consideración de los cinco rangos (*goi*) del maestro Tôzan, viene a continuación en la secuencia del entrenamiento *kôan*.<sup>129</sup> Aunque estos son los grandes grupos de *kôan* categorizados en el siglo XVIII, existen otras clasificaciones pues también se practican con otras finalidades. Mientras unos ponen a prueba la comprensión y la autenticidad del discípulo, otros pretenden instruir con claridad sobre alguna enseñanza concreta del budismo; también puede observarse en algunos de ellos el lado humorístico o incluso los aspectos más intrigantes asociados con la práctica del Zen. Tal es el caso del *nantô* que aquí se presenta:

*Una mujer iluminada mayor de edad en cierta ocasión proveyó a un monje con comida y alojamiento durante veinte años. Siempre una chica joven servía al monje sus comidas. Un día la mujer dio instrucciones a la chica para abrazar al monje y preguntarle: “¿Qué vas a hacer ahora?”. La chica hizo tal como ella le había dicho y el monje respondió: “El árbol blanqueado se inclina contra el precipicio helado; tres meses de invierno sin un aliento de calor”. La chica informó a la mujer de edad avanzada, quien dijo: “He desperdiciado veinte años de comida y alojamiento”. Dio un puntapié al monje e incendió su cabaña.*<sup>130</sup>

El siguiente paso en la secuencia del entrenamiento avanzado es la adaptación de los diez preceptos cardinales del budismo a la práctica *kôan*.<sup>131</sup> Cuando los *kôan* sobre los diez preceptos se encuentran totalmente integrados, el maestro ofrece al estudiante lo que es conocido como la “última barrera”. El *kôan* concreto que es empleado depende de la elección del maestro, aunque el propósito siempre es el mismo: eliminar el orgullo sutil que surge con la idea “he

---

<sup>128</sup> .- En Sekida Katsuki 1996, p. 55.

<sup>129</sup> .- Cf. Miura, Isshû y Ruth Fuller Sasaki 1966, pp. 62-72.

<sup>130</sup> .- En Shimano, Eido T. 1989, pp. 78-79.

<sup>131</sup> .- Sobre la adaptación de los Diez Preceptos Cardinales a la práctica *kôan* en el contexto del budismo de Meditación, cf. Shimano, Eido T. 1989, p. 81.



obtenido algo”. Salvo que se pueda olvidar la “obtención” lograda, haber pasado a través del sistema *kôan* de Hakuin y Tôrei no supone más que una especie de crédito universitario. Así, la “última barrera” tiene la importante función de borrar todo trazo del propio ego.<sup>132</sup>

Mediante el ejemplo de todos estos *kôan* y el modo de ser enfocada su práctica se demuestra que aunque en el el Zen puede ser considerado como una forma de la mística, se diferencia de todas las demás formas de religiosidad en su teoría, en su práctica y en sus últimos objetivos. Partiendo de la base de que la mente se limpia meditando, se puede decir que lo esencial en la practica del Zen es tomar conciencia de la verdadera naturaleza original y, sin duda alguna, la base de esta naturaleza es la espontaneidad, para cuyo desarrollo es necesario liberarse de las estúpidas conceptualizaciones que ponen cerco a nuestra mente. Es precisamente para lograr un efectivo desarrollo de esa espontaneidad, que permite lograr las más elevadas realizaciones, por lo que las escuelas Zen ejercitan a sus seguidores en la práctica del *zazen* y del *kôan*.<sup>133</sup>

---

<sup>132</sup> .- Cf. *ibíd.*, pp. 81-82. Como señala Shimano Eido: “La mayoría de los maestros no reconocen fácilmente que ha sido pasado el koan final, a menudo aplazando la aprobación durante varios años. En estos días queremos saber y hacer cualquier cosa tan rápidamente como sea posible. La aproximación del Zen es diferente: nos enseña cómo ser pacientes, cómo conocer cosas intuitivamente y cómo reconocer que hay cosas que no conocemos. Los estudiantes pueden objetar, “La vida es demasiado corta. ¿Por qué gastar tantos años en entrenamiento, humillados por nuestra ignorancia, antes de que podamos incluso comenzar a guiar a otros?”. Este punto de vista relativo ve la vida solamente como un único tramo de tiempo. Con genuina penetración en la naturaleza fundamental del yo, uno sabe que la vida nunca termina. Simplemente cambia”. *Ibíd.*, pp. 82.

<sup>133</sup> .- Suzuki Daisetz observó la diferencia en la forma de ser usados los *kôan* en distintas épocas: “[...] Hoy en día no se sigue explicando el *kôan* de igual manera que en los pasados tiempos. Antaño, era, por así decir, el punto culminante o cénit, en el que el monje alcanzaba la perfección, la cual ponía término a todo lo que había ocurrido anteriormente en su espíritu. En lugar de estar al comienzo de las prácticas del Zen, la pregunta del sexto Patriarca [Hui nêng] tenía lugar por primera vez al final de la evolución. En la actualidad el *kôan* significa el punto de partida, imprime un movimiento inicial en el sentido de la experiencia del Zen. Al principio, más o menos inconscientemente, el movimiento adquiere poco a poco el carácter que se requiere para la madurez del conocimiento del Zen”. Suzuki, Daisetz T. 1992, p. 152.

## PRÁCTICA DEL ZAZEN E ILUMINACIÓN

Aunque los documentos del movimiento Ch'an, incluyendo las colecciones de *kôan* o las más antiguas crónicas chinas de la transmisión de la luz,<sup>134</sup> no se refieren muy a menudo a la práctica del *zazen*, parece ser que hacia el tiempo en que comenzaban a "investigar" sobre el Ch'an los practicantes ya tenían una sólida base en la práctica de la meditación sentada.

Según era comúnmente entendido, los principiantes sin mucha experiencia en *zazen* podían hacer un uso relativo del *kôan* a través de su repetición constante, aunque tal utilidad se restringía a su recitación como *mantra*,<sup>135</sup> sin mayor penetración psicológica en las profundidades del sistema *kôan*. Careciendo de la habilidad suficiente para conducir la mente a un estado de profunda quietud, es virtualmente imposible experimentar la "propia naturaleza" a través del trabajo del *kôan*. De este modo, Tai-hui Tsung-kao (1089-1163), uno de los grandes partidarios de la práctica *kôan*,<sup>136</sup> mantenía consistentemente que el *zazen* era necesario para reposar la mente errante.<sup>137</sup>

---

<sup>134</sup> .- Sobre las crónicas chinas de la transmisión de la luz Ver arriba, pp. 328-333.

<sup>135</sup> .- El *mantra* era, en su origen, un conjuro o canto verbal. Se trata de un símbolo fonético que evoca y vivifica a la divinidad que es objeto de adoración. El sonido del *mantra* es más importante que su significado. Cf. Chaturachinda, Gwyneth, Sunanda Krishnamurty y Pauline W. Tabtiang 2000, p. 94. Sobre el uso de estas "fórmulas rituales" o *mantra* en India, ver arriba pp. 101 y 102.

<sup>136</sup> .- Sobre Tai-hui, ver arriba, p. 495.

<sup>137</sup> .- Cf. Shêng-Yen 1989, p. 42. Como señala este autor con respecto al origen de la "gran duda" (*taigi*) que puede ser generada a través de la práctica del *zazen*: "Si la mente de un estudiante ha llegado a estabilizarse a través del *zazen*, la aplicación del koan permite generar la Gran Duda. Esta duda no es la duda ordinaria que cuestiona la verdad de una aserción. Se refiere al estado resultante a partir de la investigación del koan. De hecho, la resolución del koan gira sobre el crecimiento de la Gran Duda. A causa de que el meditador no puede responder su cuestión mediante la lógica, debe regresar continuamente a la misma cuestión y este proceso aclara la mente de todo excepto la Gran Duda. La "masa de duda" que acumula puede desaparecer en uno o dos modos. Debido a la carencia de concentración o energía, el meditador puede no ser capaz de mantener la duda y ésta se disipará. Pero si él persiste hasta que su duda es como una 'bola caliente de hierro pegada en su garganta', la masa de duda estallará en pedazos en una explosión.

A principios del siglo XII, Ch'ang-lu Tsung-tsê escribió el *Manual del zazen* (*Tso-ch'an i*), en el que afirma que una persona que hubiera experimentado la naturaleza de Buda debería continuar en su práctica del *zazen*. Entonces una persona podría llegar a ser como un dragón que se sumerge en el agua o un tigre que entra en las montañas. Un dragón penetrando en el agua regresa a su hogar ancestral, libre para zambullirse tan profundo como él desee. Un tigre penetrando en las montañas no encuentra oposición, pudiendo ascender a cualquier cumbre y deambular según su voluntad. Así, en el budismo de Meditación se enseña que practicar *zazen* después de conseguir la iluminación intensifica y profundiza la propia realización.<sup>138</sup>

Un famoso *kôan*, que se centra en una escena en la que Yüeh-shan Wei-yen (745-828), un monje iluminado, se encontraba haciendo *zazen*, ilustra admirablemente esta cuestión:

*Su maestro Shih-t'ou le preguntó: ¿"Para qué estás haciendo zazen?"*. Yüeh-shan respondió: *"Por nada en particular"*. *"Eso significa que estás practicando zazen inútilmente,"* dijo Shih-t'ou. Yüeh-shan contestó: *"Si esto es sentarse en vano, entonces eso sería para algo"*. El maestro entonces dijo: *"¿Qué es eso que no es para nada?"*. El monje respondió: *"Un millar de sabios no lo sabrían"*.<sup>139</sup>

Por una parte, los monjes Zen insisten en que las personas que han alcanzado la realización deberían continuar la práctica del *zazen* para realzar o intensi-

---

Si esa explosión tiene suficiente energía, es posible que el estudiante llegue a iluminarse. Un maestro es requerido para confirmar la experiencia puesto que el estudiante, salvo raras excepciones, no puede hacerlo por sí mismo. Incluso una gran figura como Tai-hui no penetró suficientemente en su primera experiencia. Su maestro Yüan-wu K'o-ch'in (1063-1135) le dijo: 'Has muerto, pero no has regresado a la vida'. Tai-hui fue confirmado en su segunda experiencia iluminadora. Sin la guía de un maestro genuino como Yuan-wu, Tai-hui podría haberse conformado con una realización parcial." *Ibid.*, pp. 42-43.

<sup>138</sup> .- Cf. *ibid.*, p. 43. Todas las escuelas de budismo Zen mantienen esta posición a pesar de que, en realidad, la mayoría de los monjes Zen no continúan practicando el *zazen* regularmente tras completar sus años de entrenamiento en un monasterio perteneciente al movimiento Zen. Cf. Baroni, Helen J. 2000, p. 231, nota 1.

<sup>139</sup> .- En Shêng-Yen 1989, p. 43 (ligeramente modificado).

ficar la iluminación. Por otra parte, dicen que la persona iluminada se sienta a meditar sin propósito. Para aquellos practicantes cuya iluminación no ha sido alcanzada o es poco profunda, resulta necesario insistir en la práctica del *zazen*; pero para alguien cuya iluminación es profunda, *zazen* no es más que una parte de su vida diaria. En este punto, convendría rememorar la concepción de Hui-nêng del verdadero *zazen*: no se encuentra limitado a sentarse, y la mente no se sustenta en nada. El *zazen* definitivo es no *zazen*.<sup>140</sup>

### FASES EN LA OBTENCIÓN DEL SATORI

Todas las corrientes del budismo sitúan el prototipo de la iluminación en la gran experiencia de Śâkyamuni, la cual supuso la conversión de este príncipe y asceta errante en un Buda. De acuerdo con la tradición del budismo de Meditación, esta iluminación fue transmitida a través de una sucesión de patriarcas indios hasta llegar a China en el siglo VI d. C. encarnada en la figura del monje Bodhidharma, prosiguiendo después dicha transmisión en China hasta la llegada de Hui-nêng. Y aunque en el *Sûtra del estrado* o *Gran asiento del tesoro de la doctrina* (jp. *Rokuso dankyô*; ch., *Liu-tsu t'an ching*),<sup>141</sup> se dice que tras la transmisión de Hung-jen a Hui-nêng fue interrumpida la transferencia del patriarcado, la idea de una comunicación espiritual continuó expandiéndose a través de dilatados territorios de Asia Oriental.

No obstante, esta transmisión de la iluminación, que según indicación de los maestros de la corriente de Meditación supone la clave fundamental para penetrar en el significado de esta doctrina, parece ser que no ha de ser entendida como un acontecimiento físico sino, más bien, como algo producido en el encuentro de mentes entre ciertos individuos que presentan numerosos puntos en común a un nivel espiritual.

---

<sup>140</sup> .- Cf. *ibíd.*, p. 43.

<sup>141</sup> .- Sobre esta importante obra, la cual contiene los principales elementos inspiradores del movimiento Ch'an de la época, ver arriba, p. 358ss.

Aunque en la historia de la corriente de Meditación en China aparecen ejemplos de mucha gente iluminada, sólo en escasas ocasiones se proporciona alguna información acerca del verdadero sentido de la iluminación. Así, en las crónicas chinas de la transmisión de la luz y en las colecciones de *kôan*, únicamente se hace referencia al acontecimiento de casos de iluminación mediante unas escasas palabras. En el caso de Wu-men (jp., Mumon), el compilador de *kôan* de la colección que lleva su nombre (jp., *Mumonkan*; ch., *Wu-men-kôan*), se puede observar cómo amonesta abiertamente a los maestros que pretenden hablar demasiado sobre este suceso trascendental.

En la historia del Zen japonés, sin embargo, se encuentran numerosas expresiones que dan noticia sobre esta experiencia. No solamente los maestros Zen se expresan explicando las palabras de sus predecesores chinos, sino que, en sus discursos y sermones sobre el camino hacia la iluminación, aparecen instrucciones y recomendaciones que, eventualmente, se relacionan directamente con la experiencia del *satori*. Entre los maestros que aportan testimonios que permiten una descripción, ninguno destaca en la medida en que lo hace el gran maestro Hakuin narrando su propia experiencia.<sup>142</sup> Éste y otros textos clásicos sobre la iluminación Zen han recibido atención en nuestros días e invitan a subsecuentes valoraciones psicológicas.<sup>143</sup>

Verdaderamente, como toda experiencia mística, la iluminación que se propugna en la corriente budista de Meditación es inefable. Dos caminos se

---

<sup>142</sup> .- Cf. la narración autobiográfica por el maestro Zen Hakuin (s. XVIII) titulada *Yasenkanna*, en la antología *The Tiger's Cave and translations of other Zen Writings*. Trevor Legget, trad. 1994.

<sup>143</sup> .- Según afirma Dumoulin: "Este interés psicológico ha sido activado entre los japoneses cuando entraron en contacto con Occidente. Los maestros aprendieron a responder las hasta entonces inauditas preguntas de sus discípulos occidentales sin perder nada de su dignidad. Y los discípulos Zen en Occidente contaron o escribieron acerca de lo que ellos aprendieron de sus maestros. De este modo una nueva fuente de información fue hecha disponible cuyo valor debe ser juzgado en parte por la percepción, entendimiento psicológico y destino individual del escritor". Dumoulin, Heinrich 1979, p. 140.

ofrecen por sí mismos: la descripción del fenómeno desde un punto de vista psicológico o el intento de comprender su esencia filosóficamente.<sup>144</sup>

La perspectiva de la descripción resulta más coherente con la tesis doctoral de carácter panorámico que aquí se presenta, pues parece además que la aproximación filosófica no puede producir resultados estrictamente válidos en el caso de una experiencia que trasciende todas las categorías del pensamiento humano. Así, siguiendo la línea expositiva de Dumoulin, quien se basa en crónicas de una escuela contemporánea (la escuela Harada-Yasutani) cuyos practicantes aspiran directamente a alcanzar el *satori* a través de la práctica del *zazen* combinada con el *kôan*, se reseñan a continuación algunas de las fases o acontecimientos que se producen a nivel físico y psicológico en el camino hacia la obtención de dicha iluminación.<sup>145</sup>

En primer lugar se encuentran los cambios a nivel físico que acontecen durante la práctica desde el mismo comienzo. Estos cambios se refieren, según declaración de un practicante de esta escuela, a la diferencia entre el consumo de energía que se experimenta cuando el esfuerzo se dirige hacia la consecución de la iluminación, mucho mayor que cuando simplemente se realiza la meditación sentada en la postura del loto (*zazen*) sin ningún propósito. Como indica Du-

---

<sup>144</sup> .- Cf. *ibíd.*, p. 140.

<sup>145</sup> .- También conocida como Sanbô Kyôdan o “Tres Tesoros”, esta escuela fue establecida en Japón por D. S. Harada *rôshi* y su estudiante y cercano colaborador H. R. Yasutani *rôshi*.

Esta escuela, que es una de las organizaciones más activas e iconoclastas del Japón de la postguerra, combina elementos del Sôtô japonés (principalmente enseñanzas de Dôgen Kigen y su sucesor en el *Dharma*, Keizan Jokin) y Rinzai (especialmente enseñanzas de Hakuin Ekaku). Actualmente, además de tener representación en España (ver arriba, pp. 42-43), constituye una de las agrupaciones más importantes en Estados Unidos, Alemania, Suiza, Filipinas y Australia.

El tipo de meditación que propone el Zen de esta escuela consiste en retornar a la experiencia original de Buda a través de la experiencia personal de la “iluminación” (*satori*), siendo la única manera posible de lograrlo por medio de una rígida disciplina espiritual que desafía todo intento de razonamiento lógico o discursivo. Para más información sobre esta escuela, puede consultarse la siguiente dirección en Internet: <http://www.darkzen.com/Articles/sanbo.htm>

moulin: “Algunos maestros incluso instruyen a sus discípulos en su estado mental, especialmente cerca del final de la sesión práctica, para animar a sus discípulos a realizar sus mejores esfuerzos”.<sup>146</sup>

Durante la práctica de la meditación sentada se producen diversas y cambiantes impresiones que disturban la mente de los practicantes (*môso*). Dumoulin lo expone del siguiente modo:

Tales alteraciones pensamientos o imágenes que excitan y dividen la propia atención se acercan y se alejan en rápida sucesión. Desde el tercer día en adelante, a medida que la práctica llega a ser más intensiva, los trastornos van haciéndose más vehementes y penosos.<sup>147</sup>

No obstante, según aclara Dumoulin a continuación:

Cuando se persevera en la práctica, tales sensaciones comienzan a decrecer y los estudiantes son capaces de concentrarse exclusivamente en su *kôan*. En este punto, mucha gente piensa que se ha logrado, pero el reino del diablo aguarda y muchos deben ir a través de él antes de obtener la iluminación.<sup>148</sup>

Lo que en la terminología Zen es conocido como *makyô* (territorio mágico), comprende una serie de fenómenos muy diversos que abarcan numerosas sensaciones, algunas dolorosas y otras deleitantes, pero la mayoría se presentan acompañadas de cambios somáticos y obstaculizan el progreso oscureciendo el camino hacia la iluminación. Confundir el “territorio mágico” con la iluminación puede alejar aún más de ella,<sup>149</sup> y por esta razón resulta muy importante solicitar en este punto la ayuda de un maestro capacitado, por cuya intermediación

---

<sup>146</sup> .- Dumoulin, Heinrich 1979, p. 141.

<sup>147</sup> .- *Ibid.*, p. 141.

<sup>148</sup> .- *Ibid.*, p. 141.

<sup>149</sup> .- Con respecto al “territorio mágico” Dumoulin observa que los maestros Zen advierten contra la fascinación del “reino del diablo” la cual resulta ser muy peligrosa cuando el hecho de encontrarse inmerso en él pasa inadvertido para los practicantes. Cf. *ibid.*, p. 141. Dumoulin insiste en que es absolutamente necesario no confiarse uno mismo sino a un guía experimentado y capacitado en la práctica del Zen, lo cual resulta más necesario cuanto más progresa el estudiante. Cf. *ibid.*, p. 143.

estas aventuras no terminarán en una profunda desesperación seguida de una renunciación definitiva de la práctica, sino en la recuperación de los estudiantes y en su regreso a un estado sobrio y saludable.

Pueden escucharse muy diferentes motivaciones en las narraciones de experiencias de los discípulos Zen, aunque en su centro se encuentra la profunda tensión entre las técnicas de meditación y la motivación personal. Este aspecto del Zen no debe ser desatendido, aunque enfatizarlo hasta la exclusión de otros factores proporcionaría una pintura unilateral.<sup>150</sup>

### CARACTERÍSTICAS DE LA PRÁCTICA EN LAS ESCUELAS ZEN

La escuela Rinzai, implantada en Japón por Eisai tras introducir a finales del siglo XII las enseñanzas de la escuela Lin-chi (jp., Rinzai) y fundar distintos monasterios en Kyûshû, Kyoto y Kamakura,<sup>151</sup> y la Sôtô, establecida por Dôgen en 1230 tras abandonar el Ken'jin-ji y trasladarse al sur de Kyoto,<sup>152</sup> han sido las que han logrado alcanzar mayor desarrollo desde los tiempos medievales hasta la actualidad –incluso a pesar del surgimiento posterior de las escuelas Ôbaku y Fuke en el siglo XVII o de otra serie de escuelas que hicieron su aparición durante el siglo XX–.<sup>153</sup>

Al igual que la escuela Rinzai la escuela Sôtô hizo amplio uso desde su establecimiento en Japón del sistema *kôan*,<sup>154</sup> si bien esta última es una escuela que desde sus remotos orígenes en China instruyó a sus seguidores mediante ex-

---

<sup>150</sup> .- Cf. *ibid.*, p. 138.

<sup>151</sup> .- Eisai fundó el Shôfuku-ji en Kyûshû, el Jufuku-ji en Kamakura y el Ken'jin-ji en Kyoto. Sobre Eisai y los inicios de la escuela Rinzai, ver arriba, pp. 395-397.

<sup>152</sup> .- Sobre Dôgen y los orígenes de la escuela Sôtô, ver arriba, pp. 399-402.

<sup>153</sup> .- La otra escuela establecida en el siglo XIII, la escuela Daruma, desapareció en la tercera década del siglo XIII. Sobre esta escuela, ver arriba, pp. 398-399. La escuela Fuke fue disuelta por decreto imperial a principios del periodo Meiji. Sobre la escuela Fuke, ver arriba, pp. 423-432. Así, las únicas escuelas tradicionales que han sobrevivido hasta la actualidad en este movimiento multiforme del Zen son únicamente las escuelas Sôtô, Rinzai y Ôbaku.

<sup>154</sup> .- Cf. Bodiford, William M. 1993, pp. 143-155.



plicitos medios de absoluta influencia india. Por el contrario, las escuelas Rinzai y Ôbaku se centraron mucho más en la práctica del complicado y a veces inaccesible *kôan*. No obstante, se ha dicho en numerosas ocasiones que la diferencia esencial en el contenido entre las escuela Sôtô y Rinzai consiste en que mientras la Sôtô enseña al practicante a “observar su propia mente en estado de serenidad”, la Rinzai “pone al discípulo a trabajar en la solución de un problema aparentemente insoluble”.

A pesar del empleo más o menos asiduo del sistema *kôan* en estas dos escuelas, limitado en el caso de la escuela Sôtô a la época medieval japonesa, ambas conceden una absoluta prioridad en las prácticas llevadas a cabo en sus templos al ejercicio del *zazen*, al cual se añade una entrevista periódica en sesiones privadas (*dokusan* o *sanzen* en la escuela Rinzai) con el fin de que el maestro pueda apreciar el grado de comprensión alcanzado por el discípulo y orientarle de manera apropiada.<sup>155</sup> Aunque todas estas prácticas pueden proporcionar una gran efectividad en el camino hacia la iluminación, se presenta el inconveniente de hallar un buen maestro que pueda guiar al practicante en este proceso de principio a fin, ya que resulta ser enorme la tensión en la que se ven envueltos aquellos que se someten a esta disciplina.<sup>156</sup>

Frente a la forma de instrucción que emplea el sistema *kôan*, la ventaja que ofrece la escuela Sôtô en la actualidad es que en sus acercamientos a la práctica del Zen ofrece un camino “más allanado”. Además, al ser más serena la práctica del *zazen*, es más fácil de seguir si se cuenta con un buen maestro. En

---

<sup>155</sup> .- En la escuela Sôtô durante el periodo medieval se desarrollaban dos sesiones de entrevistas privadas ((*chôsan* –matinal– o *yasen* –vespertina–) entre el maestro y cada uno de sus discípulos. Durante la sesión matinal (*chôsan*) el maestro Zen se encontraba en privado con todos los monjes, sin reparar en la línea o la afiliación. Las mañanas fueron denominadas *yang*, las “instrucciones abiertas,” las “palabras reveladas”. Los encuentros vespertinos (*yasen*) fueron denominadas *yin* los “asuntos privados,” las “palabras secretas”. Sólo los futuros herederos del *Dharma* recibían instrucción vespertina. Cf. *ibíd.*, p. 152 y p. 265, nota 50.

<sup>156</sup> .- Sobre la necesidad de la guía de un maestro para proceder a la practica Zen, ver arriba, p. 6, nota 7.

oposición a esto, la práctica del ejercicio *kôan* de la escuela Rinzai se encuentra totalmente fuera de las posibilidades del neófito, ya que en ellas se le conduce a la completa oscuridad o “gran duda” (*taigi*) hasta que, llegado un momento determinado, puede accederse inesperadamente a la experiencia de la iluminación. Naturalmente, todo este proceso hace absolutamente indispensable la continua sumisión del practicante a un maestro.

El modo de práctica del Zen de la escuela Sôtô, el *mo-chao* o “reflexión serena” queda reflejado en un poema de Hung Chih, célebre maestro de esta escuela. Este poema se titula “Notas sobre la reflexión serena” y dice así:

Silenciosa y serenamente olvídate todas las palabras;  
clara, nítidamente, aparece Eso ante él.  
Cuando lo entendemos, es vasto y sin límites;  
en su esencia, somos claramente conscientes.  
Extrañamente reflejante es esta brillante conciencia,  
maravillosa es esta pura reflexión.  
El rocío y la luna,  
las estrellas y los arroyos,  
la nieve sobre los pinos,  
y las nubes que flotan sobre los picos de montaña  
eran oscuros y se vuelven claros y resplandecientes.  
Una infinita maravilla habita esta serenidad;  
en esta reflexión todo esfuerzo intencional se desvanece.  
La serenidad es la palabra final (de toda enseñanza),  
la reflexión es la respuesta a todo (lo manifestado).  
Librada de todo esfuerzo, esta respuesta es natural y  
espontánea.  
La desarmonía surgirá  
si no hay serenidad en la reflexión  
y todo se volverá inútil y secundario  
si no hay serenidad en la reflexión.  
La verdad de la reflexión serena  
es perfecta y completa.  
¡Mira! Los cien ríos fluyen

en torrentes tumultuosos  
hasta el gran océano.<sup>157</sup>

No obstante, para adentrarse en este modo concreto de meditación y poder acceder al estado en donde es posible la “reflexión serena” resulta indispensable un entrenamiento específico y unos conocimientos verbales.

Además de la Sôtô y la Rinzai, existen otras escuelas Zen japonesas, como la Fuke y la Ôbaku, desarrolladas ambas en Japón a partir del siglo XVII. Como parte de la tradición del budismo Zen, estas dos escuelas reconocen asimismo la meditación como la característica principal de este movimiento.

Dejando aparte a la escuela Fuke, que a pesar de que fuera abolida a principios del periodo Meiji experimenta en la actualidad un resurgimiento en Japón,<sup>158</sup> en la escuela Ôbaku ciertamente se puede apreciar un balance diferente entre los elementos de la práctica monástica –meditación, observancia de rituales y actividades de investigación– al que existe en las otras escuelas de budismo de Meditación japonés.

Los especialistas sobre esta escuela frecuentemente introducen sus comentarios sobre los aspectos distintivos de la práctica en la escuela Ôbaku con la observación de que el Zen Ôbaku tiene mucho en común con la escuela Rinzai. La razón obvia de ello es que, como línea descendiente de Lin-chi I-hsüan (jp., Rinzai Gigen, -866), la escuela Ôbaku heredó muchas de sus tradiciones, al igual que lo hicieron las líneas de Rinzai Zen establecidas en Japón varios siglos antes. La mayoría de las diferencias entre las dos escuelas pueden ser atribuidas a cambios que acontecieron en la práctica y el pensamiento Ch’an después de la dinastía Yüan, cuando se redujeron los contactos entre las comunidades chinas y japonesas. Ambas tradiciones, nunca permanecieron estáticas y continuaron su desarrollo por separado, en modos apropiados a sus respectivos contextos cultu-

---

<sup>157</sup> .- Versión recogida por Colomar. Jorge L. 1974, pp. 120-121.

<sup>158</sup> .- Puede consultarse este aspecto en Internet en la siguiente dirección web:  
<http://www.sinfonia.or.jp/~manfan/meian.html>

rales e históricos. A pesar de todas las diferencias, sin embargo, lo que tienen en común resulta más sustancial que lo que las separa.<sup>159</sup>

La mayoría de los tratamientos sobre la escuela Ôbaku comienzan con una discusión de su combinación de prácticas del Zen y de la Tierra Pura. Aunque tal combinación ciertamente sitúa hoy en día aparte a la escuela Ôbaku y ha conducido a su identificación en la mentalidad popular como “*nenbutsu Zen*” (Zen que emplea la recitación del nombre de Buda Amida),<sup>160</sup> este no es el tema dominante que puede encontrarse en los escritos tempranos de los miembros de esta escuela, lo cual puede ser observado en el código monástico Ôbaku conocido como *Ôbaku shingi* (Regla Pura de la escuela Ôbaku).<sup>161</sup>

Los practicantes de la escuela Ôbaku describen su propósito en términos comunes al movimiento de Meditación: “ver la naturaleza propia y llegar a ser un Buda” (*kenshō jobutsu*). La escuela Ôbaku, para describirse a sí misma, emplea también imágenes relacionadas con las otras líneas Zen, tales como “una transmisión especial fuera de las escrituras” (*kyōge betsuden*) o “una transmisión directa del *Dharma* de mente a mente” (*ishin denshin*). Por estas razones, la práctica en la escuela Ôbaku participa en la conformación típica del resto de las

---

<sup>159</sup> .- Cf. Baroni, Helen J. 2000, p. 85.

<sup>160</sup> .- Según indica Helen Baroni, el término no presenta un valor neutral, sino que es empleado casi invariablemente como una etiqueta despectiva designada para emplazar grupos o estilos de práctica rivales fuera de la aceptabilidad del Zen legítimo u ortodoxo.

Al referirse a Ôbaku como Zen de estilo Ming, los especialistas reemplazan la más abiertamente ofensiva terminología de *nenbutsu Zen* con un eufemismo; a pesar del tono más educado, la expresión puede llegar a resultar igualmente desdeñosa desde el momento en que, implícito en las referencias al estilo Ming de Zen, puede aparecer la suposición de que el Zen practicado durante el periodo Ming representa un deterioro o corrupción del “más puro” estilo Sung preservado en el Zen Rinzai japonés. A pesar de su dudoso estado como una “verdadera” forma de Zen, los especialistas Rinzai a menudo reconocen que la escuela Ôbaku sirvió como catalizador para revitalizar la comunidad Zen japonesa de principios del periodo Edo, la cual todos coinciden en reconocer que se encontraba en una desesperada necesidad de reforma. Cf. *ibíd.*, p. 5.

<sup>161</sup> .- El *Ôbaku shingi* se encuentra incluido en la edición Taishō del Tripitaka, vol. 82, n° 2606, pp. 766-785. Sobre este código monástico, cf. *ibíd.*, pp. 87-98.

escuelas Zen, consistente en un grupo de maestros que dirigen el progreso de sus discípulos poniendo especial énfasis en la transmisión de maestro a discípulo.

Como descendientes de Lin-chi, los maestros Ôbaku emplean los mismos métodos y enseñanzas asociadas con cualquier práctica monástica Zen. En las biografías o en los dichos recopilados de los maestros Zen de esta escuela puede observarse el uso de gritos y bofetadas en los encuentros entre maestros y discípulos. Asimismo, los maestros ofrecen *kôan* como instrumentos de meditación y mantienen conversaciones (*mondô*) con sus estudiantes a través de los cuales pueden evaluar sus progresos.<sup>162</sup> Del mismo modo que en las otras escuelas Zen, también confieren *inka* a algunos de sus discípulos mediante los cuales certifican sus experiencias de iluminación y reconocen su competencia como maestros.<sup>163</sup>

---

<sup>162</sup> .- Para la instrucción de sus discípulos, los maestros Ôbaku hacen uso del mismo cuerpo de literatura que otros maestros, especialmente el *Rinzairoku*, los *kôan* compilados en el *Hekiganroku* y el *Mumonkan*, el *Lañkâvatâra-sûtra*, etc. Las enseñanzas de los maestros de la escuela Ôbaku se encuentran recogidas en los géneros Zen de colecciones de escritos (*goroku*) y pláticas sobre el *Dharma* (*hôgo*), que forman un subgénero específico para la escuela Ôbaku. Las colecciones impresas en grabados de colecciones de escritos de los maestros Ôbaku fueron publicadas en el Manpuku-ji y se preservan copias de estos textos en la biblioteca de este templo, en el Ôbaku Bunka Kenkyûjo (Instituto de Cultura Ôbaku), donde se encuentran disponibles a requerimiento de los investigadores. Entrevista a Okuda Mitsuru. Uji (Kyoto), 12-IV-1998.

<sup>163</sup> .- *Inka* es el sello de la auténtica tradición del *Dharma*, que es la Ley del universo y la enseñanza de Śâkyamuni. Sólo aquellos que han recibido este sello de sus maestros, como reconocimiento de su penetración espiritual, se encuentran registrados en las genealogías. En la escuela Rinzai, a tales personas se les concede el título de roshi. Cf. Sôkô, Morinaga 1989, p. 20.

Como indica Martin Collcutt: “*Inka* se refiere a *inka shômei*, la certificación de una experiencia de iluminación y el reconocimiento de la transmisión del Dharma de un maestro a un estudiante. Como el término roshi, el uso de *inka* varía de un linaje Zen a otro. Tradicionalmente es concedido por un maestro a un discípulo que ha completado su entrenamiento Zen y se encuentra cualificado para guiar a otros. En el Este de Asia esta transmisión de mente a mente viene señalada simbólicamente por la transmisión del Dharma a un discípulo. En un sentido, el sistema *inka* no es más que un instrumento institucional para clarificar líneas de sucesión. En un sentido más profundo es una confirmación tangible de que una transmisión espiritual ha sido dada por válida. Aunque puede haber habido abusos en ciertos tiempos, los certificados *inka* son concedidos a regañadientes. En ocasiones un maestro puede reconocer la iluminación de alguien verbalmente de modo que no pasa ningún certificado”. Collcutt, Martin 1989, pp. 206-207.

Las similitudes no surgen exclusivamente de la herencia histórica común de China compartida especialmente por el Zen Rinzai y Ôbaku. Una vez que la escuela Ôbaku se asentó en Japón y los contactos fueron restablecidos entre los estilos Rinzai de China y Japón, llegó a ser inevitable un cierto grado de influencia mutua y un proceso gradual de inserción cultural de la escuela Ôbaku en Japón. Los especialistas Ôbaku reconocen hoy día una cierta influencia del estilo Zen de Hakuin y de otros maestros Rinzai y Sôtô sobre su escuela. Tal como están las cosas en la actualidad, monjes e investigadores pertenecientes a la escuela Ôbaku han de buscar su entrenamiento académico en universidades Rinzai, especialmente la Universidad Hanazono en Kyoto, pues a diferencia de las escuelas Rinzai y Sôtô, la Ôbaku no cuenta aún con una institución académica de estas características.<sup>164</sup>

Hablando en general, se ha dicho a menudo que la escuela Rinzai es elitista, difícil de penetrar y de disciplina rígida, mientras que la escuela Sôtô es la de la gente común, de fácil acceso y práctica moderada. De la escuela Ôbaku se ha afirmado en muchas ocasiones que presenta un distintivo estilo chino característico del periodo Ming que la separa de otras escuelas Zen. Sin embargo, no se llegará a entender en qué consiste el Zen por mucho que se discuta sobre cómo la escuelas Rinzai, Ôbaku y Sôtô difieren unas de las otras, pues hay que considerar que es incluso difícil distinguir las diferencias entre las quince líneas actuales de enseñanza Rinzai. Resulta mucho más importante entender que, al llegar a Japón, todas estas ramas del movimiento Zen se relacionaron entre sí armonizando con otras escuelas de budismo y con la religión existente en Japón antes de la llegada del budismo, el *shintô*,<sup>165</sup> originando una extraordinaria cultura medieval japonesa en la que se hizo posible la unificación de toda una serie de artes que, en ocasiones, son concebidas como auténticos caminos que pueden conducir hacia la iluminación.

---

<sup>164</sup> .- Entrevista a Okuda Mitsuru. Uji (Kyoto), 12-IV-1998.

<sup>165</sup> .- Cf. Bodiford, William M. 1993, pp. 166-179.

#### 14. La institución Zen en el Japón moderno (31-XII-1984)

Denominación	Templos*	Monas- terios**	Clero masculino	Clero femenino	Adherentes
1) Sôtô	14.7118 [6]	26 (5)	15.528	1.177	6.885.381
2) Rinzai: Myôshinji	3.421 [7]	19	3.472	224	847.700
3) Rinzai: Kenchôji	406	1	343	3	239.340
4) Rinzai: Engakuji	209	1	181	2	37.800
5) Rinzai: Nanzenji	428	4 (1)	703	61	147.306
6) Rinzai: Hôkôji	169 [2]	1	172	1	69.420
7) Rinzai: Eigenji	131	1	106	11	15.577
8) Rinzai: Buttsûji	50	1	50	1	100.490
9) Rinzai: Tôfukuji	362	3	319	16	50.000
10) Rinzai: Shôkokuji	99	1	83	7	7.152
11) Rinzai: Ken'ninji	70	1	76	0	26.150
12) Rinzai: Tenryûji	106	1	90	7	89.700
13) Rinzai: Kôgakuji	61	1	28	0	28.850
14) Rinzai: Daitokuji	199 [1]	2	181	9	52.779
15) Rinzai: Kokutaiji	35	1	33	8	1.680
16) Rinzai: Kôshôji	8	0	8	1	3.219
<b>Subtotal Rinzai</b>	<b>5.754 [10]</b>	<b>38 (1)</b>	<b>5.845</b>	<b>351</b>	<b>1.717.163</b>
17) Ôbaku	460	2	681	75	353.070
18) Ichibata Yakushi Kyôdan	31 [31]	0	61	63	195.783
19) Senshin Kyôdan	0 [2]	0	75	314	61.249
20) Nyoraikyô	68	0	5	63	33.204
21) Isson Kyôdan	0 [3]	0	0	1	1.900
22) Sanbô Kyôdan	6 [6]	0	11	0	2.990
<b>Total</b>	<b>21.037 [58]</b>	<b>66 (6)</b>	<b>22.206</b>	<b>2.044</b>	<b>9.250.740</b>

\* Los corchetes [ ] significan otras facilidades diferentes de templos.

\*\* Los paréntesis ( ) significan conventos de monjas.

Fuente: Bunkachô, ed. *Shûkyô nenkan*. Tôkyô: Gyôsei, 1985, pp. 160-162.

## INSTITUCIÓN MONÁSTICA ZEN EN LA ACTUALIDAD

Siendo el Zen parte de un movimiento budista desarrollado en vastos territorios de Asia Oriental, que traza su linaje retrocediendo hacia las figuras de Bodhidharma y de Hui-nêng, puede afirmarse que nunca ha existido un único cuerpo religioso en el que se engloben todas las ramas existentes en el budismo de Meditación. En el caso de Japón, se contabilizan en la actualidad veintidós organizaciones independientes que se consideran a sí mismas herederas del linaje Zen. Por tanto, se trata de una organización multiforme en la que, aunque sus miembros se sienten estrechamente relacionados entre sí, cada una de sus células se considera representante de la línea más directa de descendientes.<sup>166</sup>

La célula o unidad de organización básica de las diferentes escuelas que componen el movimiento Zen, al igual que ocurre en el caso de las otras escuelas tradicionales de budismo japonés, es el templo. La mayoría de las agrupaciones actuales representan una continuación del sistema de templos principales y subsidiarios que fue elaborado en el periodo Edo. En este sistema, un templo registrado oficialmente es considerado como una “corporación religiosa unitaria” exenta de pagar impuestos, reconociendo también la ley japonesa una asociación de templos como una “corporación comprehensiva”.

De entre las veintidós “corporaciones comprehensivas” existentes en la actualidad dentro del movimiento budista Zen, la mayor en cuanto a número de templos afiliados, clérigos y adherentes laicos es la escuela Sôtô.<sup>167</sup> Quince de ellas se identifican a sí mismas como ramas de la escuela Rinzai, las cuales llevan el nombre de sus respectivos templos principales. La escuela Ôbaku, al igual que la Sôtô, es considerada en sí misma una corporación comprehensiva,

---

<sup>166</sup> .- Ver arriba, el apartado *Difusión del budismo Zen en Japón*, p. 475ss.

<sup>167</sup> .- La escuela Sôtô es una de las organizaciones budistas más grandes en el Japón actual. Se encuentra categorizada junto a la de Nichiren y a las varias escuelas de la Tierra Pura como una de las más prósperas de entre las nuevas denominaciones budistas que emergieron durante los periodos Kamakura y Muromachi. Ver adelante la tabla *Estadísticas sobre organizaciones religiosas en Japón*, p 559 (fig. 15).



aunque a diferencia de ésta su tamaño es comparable a algunas de las ramas Rinzai.<sup>168</sup> Otras cinco organizaciones Zen no reivindican ninguna conexión con la escuela Sôtô, Rinzai u Ôbaku aunque combinan en ocasiones algunas de sus enseñanzas, y su número de templos y clérigos es mucho menor que en estas escuelas tradicionales.<sup>169</sup> Estos nuevos grupos surgidos en el siglo XX representan recientes intentos de reformar la práctica Zen.<sup>170</sup>

## PRÁCTICAS EN LOS TEMPLOS ZEN PRINCIPALES

Los templos Zen principales actúan como centros espirituales y, en ocasiones, administrativos para una determinada corporación comprensiva. Actualmente existen dieciocho de estos templos: quince para la escuela Rinzai,<sup>171</sup> uno para la escuela Ôbaku (Ôbaku-san Manpuku-ji), y dos para la escuela Sôtô (Eihei-ji y Sôji-ji).<sup>172</sup> Casi todos los demás templos Zen en Japón son ramas afiliadas a alguno de estos dieciocho templos.

Todos estos templos funcionaron durante el periodo Edo como centros administrativos dentro del sistema de templos principales y subsidiarios y, entre sus funciones actuales destacan la recolección de cuotas anuales de sus templos subsidiarios, la regulación de la ordenación y el rango de su clero, la dirección de escuelas y centros de investigación, la publicación de materiales para seguidores laicos y la administración de asistencia social. Asimismo, los templos principa-

---

<sup>168</sup> .- Ver tabla *La institución Zen en el Japón moderno*, p. 519 (fig. 14). Nótese que en la terminología usada por Foulk se emplea el vocablo “denominación” para referirse a lo que en este estudio ha sido designado como “escuela”.

<sup>169</sup> .- Por ejemplo, en el caso de la escuela Harada-Yasutani (también conocida como Sanbô Kyodan) combina elementos del Sôtô y Rinzai japonés, tratando de armonizar con la fe cristiana, tal como se puede observar en el caso de la rama española con sede en la provincia de Guadalajara. Ver arriba, pp. 42-43 y 510, nota 145.

<sup>170</sup> .- Ver tabla *La institución Zen en el Japón moderno* (números del 18 al 22).

<sup>171</sup> .- Los nombres de los monasterios de la escuela Rinzai se encuentran consignados arriba en la tabla *La institución Zen en el Japón moderno*, p. 519 (fig. 14).

<sup>172</sup> .- La escuela Sôtô tiene su Oficina Administrativa Central en Tokyo (Sôtô-shû Shûmuchô) y es responsable del patrocinio de la rama española existente en la provincia de Valencia. Ver arriba, p. 42.

les sirven como lugares centrales de reunión para los sacerdotes de sus templos subsidiarios y para los miembros de las asociaciones de laicos a nivel nacional, y en ellos se organizan ceremonias a gran escala, conferencias y banquetes.<sup>173</sup>

Hoy en día los templos Zen en Japón se han convertido en atracciones turísticas de primer orden tanto para los japoneses como para los visitantes extranjeros, posean o no edificios de gran antigüedad. El turismo supone una fuente de ingresos para muchos de los templos principales y sus subtemplos, y sus cuotas de entrada son consideradas como donaciones no sometidas a impuestos. Este hecho ha puesto a los templos Zen y budistas en general en conflicto con las autoridades en tiempos recientes, creando una polémica que es duramente disputada por ambas partes. En realidad, entre las numerosas visitas realizadas a los templos puede que exista un porcentaje muy elevado de turistas, si bien los viajes realizados a los templos y otros lugares sagrados son prácticas que corresponden a formas antiguas de devoción popular en Asia Oriental, por lo que resulta sumamente difícil trazar una línea que marque la división entre “peregrinos” y “turistas”.<sup>174</sup>

Muchas de las funciones de un templo principal se encuentran asociadas con un programa de ceremonias que se desarrollan en un ciclo anual, y todas estas actividades dicen mucho sobre la realidad del Zen japonés contemporáneo.<sup>175</sup> Así, por ejemplo, las observancias de año nuevo que abarcan tres días de duración se encuentran dirigidas a prevenir calamidades y promover beneficios para el año que comienza. Las asambleas de oración incluyen las “lecturas giratorias” de los seiscientos fascículos del *Mahâ-prajñâpârâmitâ-sûtra* (*Gran perfección de la sabiduría suprema o trascendente*),<sup>176</sup> que se realizan pasando rápidamente

---

<sup>173</sup> .- Cf. Foulk, T. Griffith 1989, p. 159.

<sup>174</sup> .- Cf. *ibid.*, pp. 159-160.

<sup>175</sup> .- Algunas de las actividades más importantes asociadas al calendario ceremonial del templo Myôshin-ji, el cual es el mayor de los templos principales Rinzai, se encuentran reseñadas en *ibid.*, pp. 160-161 (tabla 2).

<sup>176</sup> .- Sobre este *sûtra*, ver arriba, pp. 160-161, nota 134.

las páginas sin leerlas realmente.<sup>177</sup> En el salón de meditación se realiza un banquete de *toshi-koshi soba* (un tipo de pasta muy alargada que actúa como catalizador para la larga vida de los comensales) y, pasada la media noche –el momento en que se toca la campana de todos los templos budistas–, los monjes realizan varias rondas de *zazen* entrando así en el nuevo año en silenciosa meditación.<sup>178</sup> Las tres asambleas de Buda –convocadas los días 8 de abril, 8 de diciembre y 15 de febrero– conmemoran tres acontecimientos principales en la vida de Buda: su nacimiento, su iluminación y su entrada en el *nirvâṇa*, respectivamente. El ofrecimiento de recitaciones de versos formularios constituye el núcleo de las tres ceremonias. En estas y en otras asambleas, son exhibidos con frecuencia rollos ornamentados de pintura que representan escenas de la vida de Buda, etc., acompañados de ofrendas rituales como bebidas, alimentos, flores e incienso.

Los servicios conmemorativos realizados en los templos Zen son rituales en los que se hacen ofrendas a los espíritus ancestrales en el aniversario (anual o mensual) del día de su muerte. Estos espíritus son representados mediante imágenes o tabletas mortuorias que son instaladas en el altar. *Sûtra* budistas y ensalmos son recitados como instrumentos para generar “mérito” espiritual, y son ofrecidos a los antepasados junto con ciertas plegarias –las cuales pueden diferir según el rango de los receptores– para su bienestar espiritual.<sup>179</sup>

Cada templo determinado venera diferentes conjuntos de maestros ancestrales (Bodhidharma, Lin-chi, etc.), clérigos fundadores y patronos, aunque el

---

<sup>177</sup> .- Como observa atentamente Bodiford: “En adición a las plegarias para la prosperidad en el año venidero, los templos Zen también realizan esta recitación para prevenir enfermedades e incendios, para traer la lluvia y para asegurar una cosecha abundante. En algunos templos Zen la recitación acompañará un festival Shintô en el santuario local de la aldea. Los monjes Zen marchan a través de la aldea y mientras recitan la escritura o distribuyen talismanes especiales de puerta en puerta. Asimismo, la vinculación de cada monasterio Zen con un espíritu local protector tipifica la importancia de los cultos locales en la religión japonesa y la absorción de los kami japoneses dentro del budismo formal institucionalizado”. Bodiford, William M. 1993, p. 1.

<sup>178</sup> .- Cf. Foulk, T. Griffith 1989, p. 161.

<sup>179</sup> .- Cf. *ibíd.*, pp. 161-162.

contenido de los servicios memoriales es sustancialmente el mismo. Las ceremonias dedicadas a los espíritus de los antepasados del movimiento Zen difieren poco de aquellas realizadas para los seguidores laicos fallecidos. Para poder satisfacer los requerimientos rituales del servicio, a las figuras de los patriarcas venerados en las escuelas Zen les son asignadas fechas precisas para su muerte.

Según las creencias japonesas populares, el festival *bon* celebrado a mediados de agosto y los equinoccios de primavera y otoño son las fechas en que los espíritus de los antepasados retornan para comunicarse con los seres vivos. Las ceremonias realizadas por los clérigos budistas durante las fechas de los equinoccios y del *bon* para los familiares fallecidos se dirigen también a “todos los espíritus de los tres reinos” de la existencia, especialmente a los así llamados “fantasmas hambrientos”. Esta preocupación por los espíritus de todos los fantasmas y espíritus sin nombre que no tienen familiares que cuiden de su bienestar espiritual, es reconocida como una expresión de compasión universal, la cual es una de las ideas fundamentales del budismo *Mahâyâna*. En el nivel de la religión popular, tales prácticas también pueden ser entendidas como un medio para propiciar a estos espíritus inestables y, de este modo, prevenir las calamidades. Asimismo existen otra serie de ritos dedicados a la prosperidad del emperador reinante, los cuales se sustentan en un deseo de permanecer fieles a los procedimientos rituales delineados en los códigos monásticos de la China Sung y del Japón medieval, más que por cualquier consideración política o ideológica.<sup>180</sup>

Así, aunque las escuelas Zen tradicionales tienen su piedra angular en el *zazen* y en los *kôan*, no debe pensarse que éstas sean las únicas actividades que se llevan a cabo en los templos Zen, aunque sí se destacan como los métodos más eficientes para guiar a un discípulo en el recorrido hacia la iluminación. De este modo, resulta preciso considerar que, a pesar del énfasis concedido por los maestros Zen a la iluminación y a los ejercicios meditativos conducentes a la obtención de esta experiencia, existen otras prácticas tradicionalmente llevadas a

---

<sup>180</sup> .- Cf. *ibíd.*, pp. 162-163.

cabo en los templos Zen. Si, por poner un ejemplo, ocurriera el caso de que algún extranjero interesado en la práctica del *zazen* solicitase practicar durante los días en los que se celebran las distintas ceremonias, con toda seguridad se le rogaría amablemente que eligiese cualquier otro periodo del año.

La meditación sentada, el entrenamiento *kôan* y el trabajo manual son las formas de práctica religiosa que han sido apuntadas por los especialistas como las más características del budismo de Meditación japonés, del mismo modo que se apunta ahora por parte de algunos especialistas hacia el análisis de las diferentes artes ejecutadas bajo la influencia de este movimiento.

En realidad, estas prácticas son las más altamente valoradas actualmente en las escuelas Zen y por las que principalmente desean ser conocidas. Sin embargo, si se juzga por la observación del comportamiento de los monjes y las actividades que se realizan en los templos, ninguna forma de expresión religiosa es de mayor interés para los budistas Zen que los rituales en los que hacen ofrendas a los espíritus ancestrales.<sup>181</sup> Como resulta evidente, la realización de los servicios memoriales para los miembros fallecidos de una familia resulta ser el modo más común de interacción entre el clero y los devotos laicos. Además, los sacerdotes y seguidores del Zen realizan similares servicios de ofrendas, anual, mensual o diariamente para su propio grupo de antepasados espirituales, es decir, la línea de patriarcas Zen y los sucesivos abades de un templo particular.

Como ha sido puesto de manifiesto, muchos ritos realizados en los templos Zen ejemplifican actitudes religiosas y funciones típicas de la religión japonesa en su conjunto, y abordan preocupaciones japonesas tradicionales relacionadas con la purificación ritual y los beneficios mundanos de la observancia religiosa. Ciertamente, no se podría llegar a conocer en qué consisten en realidad las prácticas Zen desarrolladas en Japón desde los tiempos medievales si no se considera el papel que juegan las ofrendas, los preceptos, las ordenaciones y los

---

<sup>181</sup> .- Cf. *ibid.*, pp. 176-177.

funerales en el contexto general del budismo de Meditación –sobre todo teniendo en cuenta que estos últimos ocupan hoy día la mayor parte de las energías de los monjes Zen japoneses—<sup>182</sup> así como el modo en que es realizado el entrenamiento *zen* en sus monasterios antes de poder encargarse del cuidado de un templo determinado.<sup>183</sup>

Muchos aspectos del Zen no son exclusivos de este movimiento particular; manifestaciones parecidas se encuentran en otras ramas de la tradición budista, tanto en Japón como en otros países budistas. La motivación con respecto a la veneración de los espíritus ancestrales no es única del budismo, sino que penetra las religiones de Asia Oriental. Estas averiguaciones sugieren que muchas de las nociones sobre la “esencia” del Zen requieren una nueva reconsideración. Al menos en su dimensión institucional, el Zen que existe en el Japón actual resulta ser más cercano a la corriente principal del budismo y más imbuida de religiosidad japonesa que lo que permite pensar la imagen que ha sido tradicionalmente transmitida a Occidente.<sup>184</sup>

---

<sup>182</sup> .- Como anota Bodiford: “Sin embargo, precisamente a causa de que estos rasgos caracterizan al budismo japonés y a la religión japonesa en general, algunos observadores podrían citar esta práctica generalizada en los templos Zen japoneses como una prueba de la extinción del “Zen japonés tradicional”. De hecho, en la gran mayoría de los templos Sôtô Zen japoneses, hoy día la veneración religiosa popular y los servicios funerarios ocupan la energía de los monjes residentes con total exclusión de prácticas más comúnmente consideradas como representativas del Zen, como la meditación. Esto saca a la luz el tema aparentemente inocuo de la relación entre el Zen y las así llamadas prácticas “no-Zen” que aparecen comúnmente dentro de la escuela Zen. En la mayoría de los estudios sobre Zen, suposiciones tácitas sobre lo que es o no Zen han limitado la manera en que los especialistas seleccionan y evalúan sus datos”. Bodiford, William M. 1993, pp. 1-2.

<sup>183</sup> .- Para una explicación del papel de los preceptos, de las ordenaciones y de los ritos funerarios, cf. Bodiford William M. 1993, pp. 163-208. Como señala Bodiford: “El papel de los preceptos dentro de las escuelas Zen japonesas no ha atraído mucha atención fuera de Japón. Probablemente esta desatención resulta de la interpretación del Zen de Suzuki D. T. como el “profundo espíritu sin forma de la religión” sin el estorbo de adornos exteriores de dogma o ritual”. *Ibid.*, p. 163. Para una discusión del significado del “espíritu sin forma de la religión” indicado por Suzuki, cf. Dornish, Margaret H. 1970, pp. 47-66.

<sup>184</sup> .- Cf. Foulk, T. Griffith 1989, pp. 176-177.

## MONASTERIOS Y ENTRENAMIENTO ZEN

En los monasterios Zen se han preservado prácticas y sistemas de entrenamiento que se originaron muchos siglos antes en China y en Japón. Monjes y monjas llevan a cabo, por supuesto en establecimientos separados, una vida ascética y comunal siguiendo unas estrictas reglas programadas bajo la guía de uno o varios maestros superiores. El riguroso entrenamiento incluye *zazen*, práctica *kôan* (en las escuelas Rinzai y Ôbaku), estudio de las escrituras budistas y clásicos Zen (con mayor énfasis en la escuela Sôtô), trabajo manual y petición de limosna, esto último más que como necesidad para su subsistencia como recordatorio de un estilo de vida de pobreza y austeridad.<sup>185</sup> Asimismo, en todas las escuelas de budismo Zen han de ser observados los antiguos procedimientos rituales para el protocolo, vestimenta, comida, baño e, incluso, para ir al lavabo.

La escuela Sôtô cuenta con veintiséis monasterios en la actualidad y cinco conventos de monjas. Los dos monasterios principales, Eihei-ji y Sôji-ji, tienen capacidad para alojar a más de cien monjes cada uno en un momento determinado. Los monjes entrenan bajo la supervisión de un abad y alrededor de treinta y cinco funcionarios monásticos, la mayoría de los cuales reciben el título de *rôshi*. Los monasterios Sôtô situados en los templos subsidiarios cuentan con un número aproximado de quince monjes y de uno a cuatro maestros superiores (todos los cuales son designados como *rôshi*).<sup>186</sup>

La escuela Rinzai tiene quince monasterios, entre los que se incluye un convento de monjas. La mayor parte de las ramas principales de la escuela Rinzai cuentan con al menos un monasterio que se halla localizado en el terreno del templo principal.<sup>187</sup> Los monasterios de gran tamaño tienen por término medio

---

<sup>185</sup> .- Entrevista a Nagai Sôsei. Kamakura, 2-XI-1997.

<sup>186</sup> .- Cf. Foulk, T. Griffith 1989, p. 164. Sobre la manera en que es empleado este término en Occidente, ver adelante p. 544-545.

<sup>187</sup> .- Myôshin-ji, Nanzen-ji y Daitoku-ji tienen también algunos monasterios emplazados en sus templos subsidiarios. Ver arriba la tabla titulada *La institución Zen en el Japón moderno*, p. 519 (fig. 14).

unos veinticinco monjes entrenando a un mismo tiempo, y los más pequeños apenas unos dos o tres monjes. A diferencia de lo que ocurre en la escuela Sôtô, un solo abad Rinzai desempeña la función de preceptor espiritual de todos los monjes, siendo la única persona a la que se confiere el título de *rôshi*.<sup>188</sup>

El templo principal de la escuela Ôbaku, el Manpukuji, actúa también como monasterio. En la actualidad, esta escuela cuenta con varios maestros superiores que instruyen a unos pocos discípulos mediante un entrenamiento basado el sistema *kôan*.<sup>189</sup> La escuela Ôbaku pone énfasis en la observancia de reglas budistas tradicionales para los monjes (*vinaya*), el estudio del canon budista y una combinación de prácticas de la Tierra Pura y del budismo de Meditación.<sup>190</sup> Cuando el Zen Ôbaku se implantó en Japón en el siglo XVII, esta rama monástica atrajo inicialmente a muchos monjes que se encontraban desencantados por lo que consideraban como un estado degenerado en las escuelas Sôtô y Rinzai. Aunque ello no derivó en un desbancamiento de estas antiguas escuelas, la nueva escuela Ôbaku suscitó una enérgica reacción, provocando un movimiento de reforma. De este modo, muchos de los aspectos del entrenamiento monástico que se pueden observar hoy en día en las escuelas Sôtô y Rinzai reflejan respuestas del periodo Edo hacia la escuela Ôbaku.<sup>191</sup>

Al mismo tiempo, los monjes eruditos Sôtô y Rinzai comenzaron a estudiar el monasticismo Zen medieval en un intento de revivir formas de práctica que fueron predominantes en sus propias tradiciones. Hacia el fin del periodo Edo, estos esfuerzos se dirigieron a la reconstrucción de monasterios de estilo medieval en Eihei-ji, Sôji-ji y otros templos Sôtô. En el Zen Rinzai, los templos principales se resistían firmemente a tales cambios, y las reformas fueron lleva-

---

<sup>188</sup> .- Entrevista a Nagai Sôsei. Kamakura, 2-XI-1997.

<sup>189</sup> .- Entrevista a Kita Zenô. Uji (Kyoto), 12-IV-1998.

<sup>190</sup> .- Para un estudio del estilo monástico Ôbaku, cf. Baroni, Helen J. 2000, pp. 85-105.

<sup>191</sup> .- Cf. Foulk, T. Griffith 1989, pp. 164-165. Para un detallado estudio de estas interacciones, cf. Baroni, Helen J. 2000, pp. 122-164.



das a cabo principalmente en los nuevos monasterios subsidiarios de las diferentes ramas, muchos de los cuales eran patrocinados por señores regionales. Los seguidores de Hakuin trataron de purgar los elementos de Ôbaku Zen que encontraron inaceptables, suprimiendo la práctica de la recitación del nombre del Buda Amida, desestimando las normas monásticas *vinaya* y reemplazando el estudio de los *sûtra* con un enfoque más estrecho en las colecciones de *kôan*. Incluso así, en los monasterios subsidiarios de la escuela Rinzai fueron conservadas muchas de las formas de organización de los monasterios y del estilo de vida que habían sido tomadas prestadas de la escuela Ôbaku, como el orden del salón de la meditación y el acto de tomar comidas en un comedor separado.<sup>192</sup>

El programa diario usual en la mayoría de los monasterios Zen incluye tres o cuatro periodos de cuarenta y cinco minutos o una hora de meditación sentada. En general, las horas del atardecer se reservan para dos o más periodos consecutivos de *zazen*, interrumpidos por unos minutos de meditación mientras se camina (*kinhin*). Asimismo se plantean periodos de meditación intensiva (*sesshin*), que duran desde tres días a una semana, durante los cuales tanto el trabajo manual como los periodos de descanso son reducidos al mínimo con el fin de extender las horas de meditación sentada. De este modo, durante las *sesshin* los monjes se levantan incluso más temprano de lo usual, lo que normalmente coincide con el amanecer, y son instados a permanecer en *zazen* hasta entrada la madrugada. En algunos monasterios, a los practicantes no se les permite dormir en absoluto durante la primera sesión.<sup>193</sup>

Las instrucciones para la práctica del *zazen* dadas a los principiantes son idénticas en las tres escuelas principales del Zen japonés. Se hace hincapié en

---

<sup>192</sup> .- Cf. Foulk, T. Griffith 1989, p. 165. Las características de los monasterios zen serán analizadas más adelante, dentro del apartado *Arquitectura de templos Zen*, volumen II, pp. 266-306.

<sup>193</sup> .- Cf. *ibid.*, p. 171. En el caso del templo Kenchô-ji a los monjes sólo se les permite dormir durante tres horas durante todo el periodo de duración de la *sesshin*. Entrevista a Nagai Sôsei. Kamakura, 2-XI-1997.

mantener la correcta postura física, que es realizada con las piernas cruzadas en posición de loto o en semiloto y manteniendo la espalda recta.<sup>194</sup> A los practicantes se les enseña a contar el número de sus respiraciones como medio para desarrollar la concentración.

Una vez que han obtenido cierta facilidad en esta práctica, el entrenamiento en las escuelas Rinzai y Ôbaku comienza con el estudio del *kôan* bajo la guía de un maestro, reemplazando este estudio a la cuenta de las respiraciones como método de concentración. Idealmente, el enfoque puesto en el *kôan* debe ser realizado en medio de las actividades de la vida diaria, aunque la postura de meditación sentada es considerada como la más apropiada para la concentración. En la escuela Sôtô, cuando se considera que los practicantes pueden progresar más allá del método de contar las respiraciones, son instruidos en la práctica de “simplemente sentarse” (*shikantaza*), forma de meditación mediante la que es mantenida la concentración sin enfocar la mente en ningún objeto concreto.

La cuestión de cómo se han de realizar el *zazen* y otras formas de prácticas relacionadas con la budeidad o iluminación resulta ser un asunto fundamental que mantiene divididas actualmente a las escuelas Sôtô y Rinzai. En la escuela Rinzai, se enseña que se requiere un esfuerzo supremo para despertar a la verdad de que todos los seres comparten la misma naturaleza búdica, es decir, lo que es llamado “despertar” o “ver en la “naturaleza propia” (*kenshō*). Los maestros de esta escuela subrayan que para abrirse a tal conocimiento y obtener una experiencia inicial *kenshō*, el modo más eficaz es la práctica de los *kôan*. A partir de ese momento, debería profundizarse en la penetración alcanzada y depurar esa experiencia mediante un mayor estudio del *kôan* hasta que la experiencia de la iluminación (*satori*) pueda integrarse completamente en la totalidad del ser.<sup>195</sup> Por el contrario, en la escuela Sôtô se percibe que, debido a que todos los seres

---

<sup>194</sup> .- Sobre la práctica del *zazen*, ver arriba, el apartado *La práctica de la meditación Zen*, pp. 485-492.

<sup>195</sup> .- Sobre la diferencia entre *kenshō* y *satori*, ver arriba, p. 39, nota 67.

sintientes son esencialmente budas, la iluminación se manifiesta por sí misma en la meditación sentada justo desde el comienzo de esta práctica. Los maestros Sôtô insisten en la fe necesaria en la propia iluminación original, aconsejando una actitud de no buscar nada como el estado mental apropiado en el que practicar *zazen* –lo cual puede aplicarse también a cualquier otra actividad realizada en la vida cotidiana–.

Tras la práctica de la meditación suelen realizarse una serie de entrevistas privadas entre maestro y discípulo (*sanzen* o *dokusan*), que en el caso de las escuelas Rinzai y Ôbaku se realizan para mostrar el grado de penetración alcanzado por el discípulo en el *kôan*, el cual es analizado por el maestro.

Primero, el discípulo presenta la interpretación de un *kôan* que ha sido estipulado previamente por el maestro. A continuación, si la respuesta es suficientemente adecuada, el maestro puede probarle con una o varias cuestiones secundarias (*sassho*) y, finalmente, si el discípulo logra pasar un estándar determinado por el maestro, le es requerido consultar una colección de versos o frases chinas (*agyo* o *jakugo*) y seleccionar una que exprese el mismo espíritu esencial del *kôan*. Con ello se pretende explicar (*seppa*, abreviado como *ha*) el significado de tal frase china, o bien resumir el significado básico o propósito del *kôan* en su conjunto (*rakkyo* o *hikkyô*). Este sistema, conocido como *monsan*, era practicado asimismo en el Sôtô Zen medieval.<sup>196</sup>

En los monasterios Sôtô, el intercambio entre maestro y estudiante no sigue actualmente una estructura predeterminada. Es costumbre entre los monjes Sôtô que buscan guía establecer una estrecha relación con alguno de los maestros superiores y dirigirse en ocasiones a sus aposentos de modo informal en busca de

---

<sup>196</sup> .- Cf. Foulk, T. Griffith 1989, p. 172. Como señala Bodiford con respecto a la práctica del uso de manuales (*monsan*) en el Sôtô Zen medieval: “*Monsan* detalla el currículo, cuestiones y respuestas esperadas para cada *kôan*. Cada linaje medieval Sôtô reconocía las preguntas y respuestas que habían sido concebidas por sus propios maestros anteriores como secretos celosamente guardados. La posesión de un registro completo de currículo *kôan* de un linaje particular era vista como una prueba de la sucesión de esa línea del dharma”. Bodiford, William M. 1993, p. 152.

instrucción espiritual. Tales relaciones derivan en ocasiones en la concesión por parte de los maestros de la transmisión del *Dharma* (*denbō*). No obstante, la práctica más usual es que a un monje Sôtô le sea concedida la transmisión del *Dharma* por el sacerdote que le ordenó (que en la mayoría de los casos es su propio padre), tras retornar de un periodo básico de entrenamiento en un monasterio de su escuela. A causa de que la transmisión del *Dharma* es una condición necesaria para llegar a ser dirigente de un templo Sôtô, la gran mayoría de los monjes pertenecientes a esta escuela realizan este requerimiento ritual en una etapa relativamente temprana en sus carreras.

La transmisión del *Dharma* adquiere un significado distinto en la tradición Rinzai, pues ésta tiene lugar sólo cuando el maestro concede su sello de aprobación a un discípulo que ha entrenado con él durante varios años y completado satisfactoriamente el trabajo sobre los *kōan* obteniendo un nivel igual o superior al del propio maestro. Debido a que se trata de un proceso muy largo y difícil que requiere una elevada aptitud por parte del discípulo, muchos maestros Rinzai dejan esta vida sin haber reconocido a ningún heredero espiritual.

El número total de monasterios en el Japón actual asciende a setenta y dos, lo cual parece poco si se compara con los más de veinte mil templos pertenecientes a las distintas escuelas.<sup>197</sup> Para la mayoría de los monjes, el entrenamiento en un monasterio es sólo un paso temporal, aunque de fundamental importancia, en el camino hacia una carrera que dura toda la vida como monje principal de un templo.<sup>198</sup>

Hoy en día la gran mayoría de los monjes son hijos (usualmente los mayores) de monjes encargados de templos, de los cuales se espera que hereden la

---

<sup>197</sup> .- Ver las tablas *La institución Zen en el Japón moderno*, p.519 (fig. 14), y *Estadísticas sobre organizaciones religiosas en Japón*, p. 559 (fig. 15).

<sup>198</sup> .- Los practicantes de la escuela Sôtô que acuden al monasterio de Eihei-ji para su periodo de entrenamiento, suelen permanecer allí de entre uno a tres años antes de integrarse a la vida de un templo determinado. Entrevista a Miyake Yoshihide. Nagoya, 28-VII-97.

posición de sus padres tras el preceptivo periodo de entrenamiento para poder ser cualificado como monje asistente de su propio templo familiar.<sup>199</sup> Aparte de practicar intensivamente la meditación sentada, estos monjes adquieren en los monasterios conocimientos de los procedimientos del ritual esenciales para llevar a cabo sus carreras profesionales como sacerdotes. El entrenamiento comunal realizado en los monasterios es muy exigente para los monjes, y los esfuerzos se encuentran encaminados a crear una especie de cortina que les proteja de las distracciones de la sociedad secular. No obstante, existe una tradición en el Zen japonés que permite a serios practicantes laicos entrenar junto con los monjes, al menos hasta el punto que pueden permitir las obligaciones terrenales de un laico.<sup>200</sup> Sin embargo, los practicantes laicos no se encuentran incluidos en aquellos aspectos del entrenamiento que se dirigen a preparar a los monjes para su carrera de sacerdotes, ni en ningún caso se autoriza a los practicantes laicos a realizar oficios monásticos o servir a otros con capacidad sacerdotal.

Aunque pueda apreciarse cierta similitud con los seminarios teológicos en Occidente, ésta se reduce a la función de entrenamiento básico antes de ingresar en una carrera sacerdotal. Ha de valorarse que la disciplina monástica comunal es la piedra angular dentro del contexto de la tradición budista y que, tal como se percibe en el ideal del budismo Zen japonés actual, los monasterios Zen son reconocidos como instituciones que representan el prototipo de la vida *zen* y sus valores esenciales.<sup>201</sup>

---

<sup>199</sup> .- Este es, por ejemplo, el caso del hijo de Miyake Yoshihide, quien a pesar de preferir viajar por Asia y conocer otros tipos de budismo, tras más de un año de entrenamiento en Eihei-ji, asumió su responsabilidad como sucesor de su padre en el templo Choei-ji de Nagoya, que de otro modo correría el peligro de quedar bloqueado o abandonado. Entrevista a Miyake Yoshihide. Nagoya, 28-VII-97.

<sup>200</sup> .- Como es observado por Foulk: "En lo que se refiere al desarrollo espiritual, los maestros Zen japoneses reconocen que existen diferencias individuales de potencial y de realización que son más significativas que la distinción formal entre un monje y una persona laica". Cf. Foulk, T. Griffith 1989, p. 166.

<sup>201</sup> .- Cf. *ibíd.*, p. 166. Para el estudio del monasticismo contemporáneo del Zen, cf. Suzuki 1934, aunque en esta obra se dedica a narrar anécdotas de los antiguos maestros más que tratar de la práctica real de los monasterios Zen en Japón; Satô, Koji. *The*

## BUDISMO DE MEDITACIÓN EN OCCIDENTE

Durante las últimas cinco décadas el movimiento budista de Meditación ha sido abiertamente aceptado en Occidente.<sup>202</sup> Esta corriente del budismo llegó a ser conocida en primer lugar en América del Norte y posteriormente en el resto del mundo occidental principalmente a través de los estudios de Suzuki Daisetz, quien promovió una visión no tradicional de este movimiento budista que propició una comprensión del Zen liberada de la historia y, por tanto, de gran parte de su contexto budista original. Ciertamente, para comprender la propagación del Zen en Occidente hay que considerar que las ideas clave expresadas por Suzuki Daisetz moldearon la recepción de este movimiento de un modo muy singular.<sup>203</sup>

Suzuki Daisetz, escritor e intelectual japonés, comenzó a escribir en el clima intelectual nacionalista del Japón de principios del siglo XX. Habiendo experimentado el Zen entrenando como laico en una rama de la escuela Rinzai, fue enviado por su maestro Shaku Sôen (1858-1919) a los Estados Unidos. Allí, tras un periodo en el que trabajó en una editorial y se implicó en el aprendizaje de la lengua inglesa, se dedicó a escribir de un modo pionero numerosas obras sobre Zen dirigidas hacia un público occidental. Fue especialmente a través de estas obras y de las conferencias impartidas en sus viajes por diversos países occidentales como el Zen alcanzó popularidad en Occidente.

Este movimiento budista fue recibido en Occidente por una comunidad en gran parte de educación universitaria que aceptó esta versión sin apenas esbozar crítica alguna hacia la visión modernista presentada por Suzuki Daisetz. Debido a la gran influencia de los escritos de este autor, quien destacó algunos temas

---

*Zen Life*; Ryojun, Victoria, trad. New York; Tôkyô: Weathêrhill, 1972 (1991); Welch, Holmes. 1967; Sato, Giei, Eshin Nishimura y Bardwell L. Smith. 1993 (1973); van de Wetering, Janwillem 1974 (1972) y 1975; David L. Preston 1988; Foulk, T. Griffith 1976 y 1989, pp. 157-177.

<sup>202</sup> .- Sobre este fenómeno ver arriba el apartado titulado *Eclosión del Zen en el mundo occidental*, p.7ss.

<sup>203</sup> .- Sobre la influencia de la obra de Suzuki sobre la comprensión occidental del budismo Zen, ver arriba, pp. 12ss.

clave centrados en una especie de experiencia “pura” y los adaptó a las inclinaciones occidentales sin la tradicional preocupación budista por la moralidad, la imagen del movimiento budista de Meditación no pudo ser recibida en principio sino de un modo idealizado.<sup>204</sup>

Esta percepción fue mantenida durante mucho tiempo por numerosos intelectuales occidentales que se enredaron en la repetición de las teorías de Suzuki Daisetz sin tan siquiera intentar plantearse otros factores (históricos, sociales, filosóficos, políticos, económicos, etc.) que aparecen involucrados en la formación y el desarrollo de la corriente budista de Meditación. Asimismo, la visión de Suzuki continuó siendo enfatizada por otros autores pertenecientes a la escuela de Kyoto de filosofía religiosa, quienes acentuaron aquellos aspectos del budismo que presentan mayor diferencia con las tradiciones occidentales, además de centrarse en aspectos como el *śūnyatā*, la no dualidad y la absoluta nada.

Todas estas percepciones han fomentado en Occidente la extendida concepción de que el movimiento de Meditación no puede ser concebido –ni mucho menos explicado– mediante las palabras, creando de este modo un terreno abonado para numerosas interpretaciones erróneas, pues a pesar de que se dice que el Zen es una doctrina “sin palabras”, no cesan de surgir obras en las que se trata de “digerir” este fenómeno. De tal modo, aún hoy día prevalece la opinión de que resulta imposible determinar con exactitud en qué consiste lo *zen*.

Verdaderamente, al “perseguirse” la realización de una experiencia de carácter religioso o espiritual que se encuentra muy alejada de cualquier intento de comprensión racional –y a la que, por consiguiente, sólo puede accederse me-

---

<sup>204</sup> .- Véase el artículo de Stuart Lachs *Coming down from the Zen Clouds* en la página web: <http://www.Human.toyogakuen-u.ac.jp/~acmuller/articles/uszen3.htm>. Tal vez, la principal atracción del Zen para los americanos del periodo que siguió a la Segunda Guerra Mundial vino provocada por la noción avanzada por Suzuki Daisetz sobre la experiencia de la iluminación (*satori*), la cual podría ser obtenida a través de un riguroso entrenamiento en la meditación y un uso sistemático de los *kôan*. De este modo, en un principio se ignoró la interpretación de la escuela Sôtô hasta que aparecieron las figuras de Suzuki Shunryu en América del Norte y Deshimaru Taisen en Europa.

dante el desarrollo de un conocimiento intuitivo—, sucede que aún en la suposición de que esta experiencia *zen* llegase a ser realizada, no podría ser transmitida empleando los recursos del pensamiento lógico racional. Pero otra cosa muy distinta ha de ser el intento de conocimiento de la historia de esta corriente, de sus bases religiosas y filosóficas, o incluso la investigación sobre los métodos que se emplean para acceder a esta experiencia de carácter “suprarracional”.

Afortunadamente, muchos especialistas en budismo de Asia Oriental han comprendido que, a pesar de que no pueda llegar a ser definida tal experiencia, el budismo de Meditación debe ser estudiado y comprendido como una parte integral de la historia cultural, y han desechado la versión propuesta por Suzuki Daisetz y otros según la cual el fenómeno del Zen se encuentra totalmente alejado de cualquier tipo de interpretación racional. Sin embargo, numerosos practicantes implicados siguen insistiendo en que no es necesario involucrarse en el estudio de cualquiera de las múltiples facetas que aparecen integradas en este movimiento, excepto en las de orden estrictamente espiritual.

## **CENTROS PARA LA PRÁCTICA EN OCCIDENTE**

En Occidente, el budismo de Meditación fue en primer lugar enseñado y practicado en los Estados Unidos desde comienzos del siglo XX, comenzando a establecerse numerosos centros de práctica y estudio a partir de finales de la década de 1960.<sup>205</sup> En Europa, la llegada de varias tradiciones de este movimiento se inició en la década de 1950 con Karlfried Graf Dürckheim. Monjes Cristianos y sacerdotes, entre los que se incluye Enomiya Lassalle, también contribuyeron a la transmisión de la práctica de la meditación Zen en Europa, y fue a partir de la

---

<sup>205</sup> .- En el caso de las primeras comunidades que se organizaron en América del Norte entre finales de los años 60 y principios de los 70, cuando se reunieron estudiantes en gran número y fue llevada a cabo la construcción de centros, las tradición Rinzai japonesa fue predominante, siendo seguida en número e influencia por las representativas de la línea Sôtô y la Sanbô Kyôdan. Esta última escuela, actualmente se encuentra activa también en Argentina, Alemania, Suiza, España, Filipinas y Australia.



década de 1980 cuando surgieron las primeras comunidades pertenecientes a la escuela Sôtô tras la llegada a Francia de Deshimaru Taisen.<sup>206</sup> El movimiento budista de Meditación hizo posteriormente su aparición en diversas partes de Asia, América del Sur y Oceanía, siendo ya en la década de 1990 cuando fueron formadas algunas comunidades en África.<sup>207</sup>

Posiblemente el rasgo más característico del movimiento budista de Meditación en Occidente sea la presencia simultánea de muchas variantes históricas de la tradición. Así, actualmente existen varias formas del budismo de Meditación instaladas en suelo occidental, pudiéndose encontrar líneas Sôtô, Rinzai y Sanbô Kyôdan procedentes de Japón, Sôn de Corea, Ch'an de China (tanto de la China continental como de Taiwán) y Thiên de Vietnam, que se encuentran repartidas por todos los continentes.<sup>208</sup>

---

<sup>206</sup> .- En el actual siglo XXI, las escuelas de budismo de Meditación que se encuentran establecidas en Europa son la Sôtô, Rinzai y Sanbô Kyôdan de Zen japonés, el Thiên vietnamita (representado por Thich Nhat Hahn), así como varias formas de Ch'an chino (principalmente de la línea de Hsu Yun) y Sôn coreano (principalmente de la línea de Seung Sahn). Todas estas escuelas tienen también representación en España.

<sup>207</sup> .- Sobre las diferentes maneras en que se ha producido la transmisión del budismo de Meditación en Occidente, puede ser consultada la siguiente bibliografía: Batchelor, Stephen 1994; Chadwick, David 1999; Collcut, Martin 1989 (1988), pp. 199-207; Dumoulin, Heinrich 1963, pp. 3-13; 1990 (1989), pp. 414-418; y 1995 (1992). Ellwood, Robert S. 1979; Fields, Rick 1992; Graham, Dom Aelred 1963; Humphreys, Christmas 1968; Johnston, William 1971; Kraft, Kenneth 1989 (1988), pp. 178-198; Layman, Emma 1976; Lenoir, Frédéric 1999. Véanse en concreto en esta última obra "Le beat zen generation", pp. 257-258 y "Zen et zazen", pp. 275-287; Merton, Thomas 1968; Nakagawa, Soen 1996; Seager, Richard Hughes 1992; Suzuki, Daisetz T. 1975 (1955), pp. 1-10; Tworkov, Helen 1994. Para las referencias, ver la Bibliografía en el apartado titulado *Budismo de Meditación*.

<sup>208</sup> .- Puede consultarse el directorio denominado *Database of Zen Centers of the World*, en la nueva página web del International Research Institute for Zen Buddhism: <http://iriz.hanazono.ac.jp/index.en.html> Ver arriba, p. 42, nota 74. Existen muchos otros directorios de centros de práctica del budismo de Meditación accesibles en Internet. Uno de ellos, con enlaces a sus respectivas páginas web, se encuentra situado en la siguiente dirección de Internet: <http://www.dharmanet.org/infowebz.html>

Como observó Kraft finales de la década de 1980: "Esta diversidad sin precedentes no es sino una pieza de un mayor mosaico compuesto por todas las escuelas budistas que han sido transplantadas al Oeste desde Tíbet, Tailandia, Sri Lanka, China, Japón y otras partes. Tradiciones budistas de diez países diferentes tuvieron representa-

## ADAPTACIÓN DEL BUDISMO DE MEDITACIÓN EN OCCIDENTE

Aunque las variadas comunidades que han sido formadas fuera de Asia se presentan en diferentes contextos, la mayoría de ellas comparten ciertos modelos de desarrollo. Tomando el ejemplo de las primeras comunidades formadas en Norte América, puede apreciarse que el periodo que abarca desde finales de los años 1960 y principios de la década de 1970 fue una etapa de gran auge en la que las primeras comunidades formadas entonces atrajeron a numerosos seguidores, al tiempo que muchos libros sobre Zen comenzaron a ser publicados en lenguas occidentales. La mayoría de los practicantes de esta primera ola eran veinteañeros que aún no tenían obligaciones familiares o laborales.<sup>209</sup>

Una serie de cuestiones básicas sobre el entrenamiento Zen surgieron a causa de esta atracción inicial en América del Norte. ¿La práctica *zen* tendría posibilidad de ser realizada solamente por aquellas personas que pudieran dedicarse a un entrenamiento que suele durar unos quince o veinte años? ¿Podrían, más bien, hacerse accesibles estas enseñanzas para que llegaran al mayor número de gente posible, aunque para ello hubiera que realizar ciertos compromisos de rigor o pureza? Esta rápida expansión hizo surgir también otra serie de cuestiones institucionales. ¿Debería el maestro Zen dirigir no sólo los asuntos espirituales sino también los materiales? ¿Qué estilo de toma de decisiones sería el apropiado –autoritario, democrático o tal vez consensual–? ¿Cómo deberían ser dis-

---

ción en la conferencia “World Buddhist in North America”, celebrada en 1987”. Cf. Kraft, Kenneth: 1989, p. 179.

<sup>209</sup> .- Según indica Kenneth Kraft: “Muchos factores contribuyeron a este repentino florecimiento del Zen en Norte América: la libertad social de la juvenil generación *baby-boom*; un malestar generalizado exacerbado por la Guerra de Vietnam; la exótica pero no demasiado extraña imagen del Zen; y la perspicacia y carisma de los primeros maestros Zen”. Kraft, Kenneth 1989, p. 179. Como observa este autor sobre el declive que tuvo lugar unos años después: “Según entró en la década de 1980, el Zen norteamericano sufrió una recesión. Casi todos los centros presentaron reducciones en sus afiliados, tensiones financieras, disminución de asistencia a talleres y retiros y dificultades para llenar posiciones de personal.[...] Sin embargo, signos de otra fase son ya evidentes.[...] El Zen norteamericano está comenzando a restablecer su centro de gravedad”. *Ibid.*, pp. 181-182.

tribuidos los recursos tanto para el sustento de la comunidad principal como de sus ramas subsidiarias? ¿Qué sucede cuando un centro quiere establecer y dirigir algún tipo de negocio? <sup>210</sup>

Todas estas cuestiones, y otras más serias que serán apuntadas a continuación, siguen estando de actualidad en los centros pertenecientes –o que sus afiliados declaran como pertenecientes– a las diferentes escuelas que componen el movimiento del budismo de Meditación.

### **Problemas de autoridad**

En muchos de los centros de tan vertiginoso crecimiento han surgido desde sus mismos comienzos una serie de problemas internos que, siguiendo el patrón trazado por las primeras comunidades occidentales en América del Norte,<sup>211</sup> se han extendido ampliamente en numerosas comunidades de otros países occidentales, siendo muchas las ocasiones en que los herederos de los maestros fundadores declararon su independencia introduciendo variantes en el estilo de enseñanza. En otros casos, han aparecido revelaciones sobre la conducta personal de algunos maestros, quebrantando presunciones anteriormente establecidas y causando numerosas crisis. Algunos de sus miembros han tratado y tratan de reparar el daño, o han permanecido y aún permanecen en la incertidumbre, o han abandonado totalmente la práctica *zen*. En algunos centros el liderazgo cambió

---

<sup>210</sup> .- Cf. *ibid.*, p. 180.

<sup>211</sup> .- Como declara Stuart Lachs: “Comenzando en 1975 y continuando hasta el día de hoy, una serie de escándalos han estallado en un centro Zen tras otro revelando que muchos maestros Zen han explotado a los estudiantes sexual y financieramente. Esta lista ha incluido, en varias ocasiones, a los jefes principales en The Zen Studies Society en la ciudad de Nueva York, el San Francisco Zen Center, el Zen Center en Los Angeles, el Cimarron Zen Center en Los Angeles, el ahora extinto centro Kanzeon Zen en Bar Harbor, Maine, el Morgan Bay Zendo en Surry, Maine, el Providence Zen Center y el centro Toronto Zen. Estos son algunos de los centros mayores y más influyentes. En muchos casos los escándalos han persistido continuamente durante años, o parecían terminar sólo para volver a emerger de nuevo. Ver el artículo de Stuart Lachs *Coming down from the Zen Clouds* en la página web: <http://www.Human.toyogakuen-u.ac.jp/~acmuller/articles/uszen3.htm>

de manos tras un periodo de alteraciones, aunque los maestros que habían sido amonestados mantuvieron su posición en otros centros.<sup>212</sup> La confusión en diferentes centros puede que se encuentre todavía en vías de extensión.<sup>213</sup> A la luz de las revelaciones de abusos y conducta impropia por parte de ciertos maestros que proclaman su afiliación a este movimiento, surge la cuestión de hasta qué punto han podido lastimar o herir mortalmente al naciente movimiento Zen en Occidente.

En el caso particular de la Association Zen Internationale (AZI) fundada en Francia por Deshimaru Taisen, la cual cuenta con numerosos centros satélites repartidos por numerosos países, este asunto es especialmente preocupante.<sup>214</sup> En resumen, puede decirse que los problemas se originaron desde el mismo momento de su fundación por parte de Deshimaru Taisen. Deshimaru se hizo monje a los cincuenta y un años, pero nunca recibió transmisión del *Dharma* por par-

---

<sup>212</sup> .- Muchas revelaciones han aparecido en la actualidad, las cuales han sido publicadas en diversas páginas de la *World Wide web*. Algunos de estos artículos, que han sido redactados por antiguos practicantes del movimiento budista de Meditación, pueden consultarse en la página de Dark Zen: <http://darkzen.com> En esta dirección web también se incluye el referido artículo de Stuart Lachs así como otros de este mismo autor. Puede asimismo consultarse la página web realizada por un antiguo miembro de la Association Zen Internationale (AZI) con sede en Francia y extendida por numerosos países, Jean Charles Pelayo quien fue obligado abandonar esta organización debido a sus críticas, en la siguiente dirección web: <http://www.butsudo.net/enindex.htm> (aparentemente censurada). Ver también: <http://www.darkzen.com/Articles/togodos-en.htm>

<sup>213</sup> .- El 16 de marzo de 1993 tuvo lugar una reunión en Dharmasala, India, entre el XIV Dalai Lama y un grupo de veintidós maestros occidentales representantes de las principales tradiciones budistas en Europa y América, cuyo objetivo fue discutir abiertamente un amplio cuestionario concerniente a la transmisión del budismo en tierras occidentales. Tras cuatro días de presentaciones y discusiones se acordaron una serie de puntos como prevención contra los daños del sectarismo. Estos puntos pueden ser consultados en la dirección web: <http://www.butsudo.net/AZI/Docs/SanghaLetter.htm> (aunque parece encontrarse ya retirada). Las actas de la reunión han sido diseminadas al público a través de artículos, reportajes, un libro y cintas de audio y vídeo.

<sup>214</sup> .- Puede accederse a una revisión crítica sobre la situación en esta organización a través de la página web <http://www.darkzen.com/Articles/AZI.html> en el artículo de Ralf Halfmann, antiguo maestro Zen de esta organización en Alemania. En esta página web también aparece un sumario de la situación y una lista de discusión acerca de la situación en la AZI.

te de maestro japonés alguno.<sup>215</sup> Tras su fallecimiento en 1982 no pudo dejar ningún sucesor, si bien algunos de los líderes de la AZI se declaran como sus sucesores y dirigen una amplia red de centros repartidos por numerosos países.<sup>216</sup>

La escuela Sôtô, a la que los miembros de la AZI proclaman pertenecer, no reconoce a esta Asociación, lo cual se explica por el hecho mencionado de que ninguno de sus maestros se encuentra autorizado para conferir ordenaciones Sôtô válidas. No obstante, desde esta organización se hace propaganda a través de Internet y otros medios de difusión sobre su cualidad de receptores únicos de la doctrina de Bodhidharma.<sup>217</sup> Aparte de todo ello, puede decirse que sus abusos y arbitrariedades rayan en muchas ocasiones en lo demencial.

No resulta extraño, considerando estos y otros desmanes que han acontecido en diversas organizaciones que se dicen pertenecientes al movimiento budista de Meditación en alguna de sus variadas vertientes, que algunos de los practicantes que pudieron sentirse inicialmente atraídos por esta doctrina hayan abandonado su pertenencia a estas comunidades. Entre las diferentes razones que se pueden apuntar, tal vez la más importante sea el hecho de que muchos de los representantes de estas organizaciones se consideran como “encarnaciones vivientes” de las enseñanzas, recogiendo una visión que ha sido proclamada en ocasiones desde las mismas instituciones originales del movimiento de Meditación en los países de Asia Oriental.

Mientras muchos desean establecer una distinción entre un maestro del movimiento budista de Meditación y el movimiento de Meditación en sí mismo,

---

<sup>215</sup> .- Una desmitificación de la figura de Deshimaru Taisen podía contemplarse en esta dirección web: <http://www.butsudo.net/AZI/Comment/deshimaru1.htm>. Ver el citado artículo de Ralf Halfmann en <http://www.darkzen.com/Articles/AZI.html>

<sup>216</sup> .- Una serie de excepciones en lo que se refiere a la auto proclamación como sucesores de Deshimaru Taisen se produjeron con algunos de sus discípulos, entre los que se encuentra el español Francisco Fernández Villalba, quienes viajaron a Japón para proseguir su entrenamiento Zen y lograron posteriormente autorización para predicar el *Dharma* por parte de maestros de la escuela Sôtô.

<sup>217</sup> .- Ver la página web de la AZI: [http://www.zen-azi.org/index\\_e.html](http://www.zen-azi.org/index_e.html)

pensando que las transgresiones de un maestro individual no afectan al movimiento en su conjunto, existen otros que encuentran el defecto en los practicantes “idealistas”, quienes confunden al maestro con su propia noción de un “verdadero” líder espiritual.<sup>218</sup> Así, el respeto de los occidentales por el Zen y el movimiento budista en general permanece intacto, aunque la percepción del papel del maestro, líder o director, ya sea en este contexto o en cualquier otro en que pueda desenvolverse el ser humano –e independientemente de quien sea el dirigente en cuestión–, reclame a todas luces una revisión.

En el caso del budismo de Meditación pueden apuntarse una serie de factores que han posibilitado la realización de numerosas clases de abusos por parte de ciertos “maestros” y “maestras”.

Los estudiantes occidentales tienden a manifestar un temor reverencial hacia estos “maestros” hasta el punto de reconocer cada acción que procede de ellos como “pura” y “sin ego”. Esta tendencia procede en gran medida de la in-experiencia del estudiante, pero es fomentada en parte por el movimiento de Meditación en general y por los mismos maestros. Siendo considerados los maestros como personas iluminadas cuyo comportamiento se encuentra más allá de todo lo inteligible y, por tanto, todo lo cuestionable, no se permite a los estudiantes –ni, en general, ellos tampoco se lo permiten a sí mismos– ejercer ningún tipo de crítica, lo cual fomenta una actitud que se aleja de la realidad propiciando numerosos casos de iniquidades por parte de ciertos maestros.

En primer lugar hay que aclarar que el budismo de Meditación no es, como mucha gente ha llegado a pensar, una religión sin ninguna moralidad o di-

---

<sup>218</sup> .- Cf Matthiessen, Peter. *Nine Head Dragon River*. Boston; London: Shambhala, 1986, p. 228.

El famoso episodio del despacho oval del antiguo presidente de los Estados Unidos, Bill Clinton, puede ofrecer una útil analogía, pues aunque haya sido una vergüenza para los norteamericanos en general, muy pocos de ellos cuestionan por ello el valor de su sistema presidencial. Lo mismo puede decirse, aunque sea en otros contextos, del comportamiento puntual de otros presidentes y cargos de autoridad incluso en los países democráticos del mundo occidental u oriental.

mensión ética.<sup>219</sup> Tal vez debido a esta percepción singular, han podido surgir numerosos “ejemplares vivientes de la iluminación” dentro de contextos culturales en los que se ha desarrollado una cultura muy permisiva. Muchos de tales “ejemplares” no han sabido desarrollar una responsabilidad acorde con lo que se debe exigir a un maestro que cumpla la delicada función de dirigir a los demás, y se encuentran haciendo un gran negocio con el budismo de Meditación. Sobre la necesidad de dar ejemplo por parte de un maestro Zen, hay que considerar con atención que en el contexto del budismo de Meditación se dice claramente que “la verdad no puede ser expresada en palabras” sino que, más bien, se manifiesta en las actividades naturales y espontáneas de la vida diaria.<sup>220</sup>

Algunos de los problemas más hirientes que han de afrontar los grupos y personas individuales han sido analizados por Stuart Lachs en dos ensayos a los que puede accederse a través de Internet. Aparte de las numerosas arbitrariedades cometidas en algunos de los centros norteamericanos que son reseñadas en estos ensayos, Lachs destaca tres importantes puntos referentes a la terminología del budismo de Meditación que han sido la fuente de numerosos problemas relacionados con la jerarquía en diferentes comunidades de América del Norte. La causa de todo ello, según señala este autor, es que “una visión idealizada del Zen ha sido aceptada sin crítica en América”, lo cual se puede hacer extensible al resto de establecimientos occidentales.<sup>221</sup>

Ciertamente, alrededor de los centros del budismo de Meditación en Occidente ha habido muy poca o ninguna discusión relativa al significado de los

---

<sup>219</sup> .- Ver arriba el apartado titulado *Código monástico de Pai-chang*, pp. 473-475.

<sup>220</sup> .- Cf. Buswell, Robert E. Jr. 1992*b*, p. 27.

<sup>221</sup> .- Los tres puntos que especifica Stuart Lachs son “maestro Zen”, “transmisión del *Dharma*” y “linaje Zen”. Sobre este tema pueden consultarse en las siguientes direcciones de Internet dos de los ensayos de este autor: *Coming down from the Zen Clouds* <http://www.Human.toyogakuen-u.ac.jp/~acmuller/articles/uszen3.htm> y *Means of Authorization: Establishing Hierarchy in Ch'an/Zen Buddhism in America*, actualmente en <http://darkzen.com/Articles/meansofauthorization.htm>, este último presentado en Boston en 1999 durante el encuentro anual de la American Academy of Religion.

términos y títulos que definen los elementos de esta doctrina, o a cómo estos términos y títulos han sido empleados realmente en Oriente durante la dilatada historia del budismo de Meditación.<sup>222</sup>

El término “maestro Zen” es especialmente glorificado, junto con los dos conceptos de “transmisión del *Dharma*” y “linaje Zen”, formando una tríada conceptual que ha sustentado la autoridad dentro de las instituciones Zen. Estos términos de la tríada se relacionan unos con otros y su conexión interdependiente es presentada de un modo idealizado para establecer el poder y la sacralidad del maestro. Junto con los tres términos citados, el uso de los *kôan*, los *mondô* y el comportamiento de tipo ritual actúan como elementos de soporte en el establecimiento de esta autoridad. Variaciones de esta interpretación paradigmática idealizada han sido repetidas por numerosos exponentes de esta doctrina, comenzando por Suzuki Daisetz, y puede observarse cómo tal idealización ha derivado en una serie de lacerantes problemas para numerosos miembros de las comunidades *zen* occidentales.

Entre los títulos de uso actual se encuentran *rôshi*, *sensei*, *soen sa nim* (o *sôn sūnim*), *pangyang*, abad, director espiritual, maestro *dharma* y maestro profesor *dharma*. Con frecuencia el significado de estas expresiones permanece oscuro incluso en los templos en que son empleados y no existe una coordinación de términos entre los distintos grupos.<sup>223</sup>

---

<sup>222</sup> .- Como observa Stuart Lachs: “Quizás una de las razones de esta limitada oportunidad para la discusión es que, careciendo de cualquier clase de estructura teórica o enfoque crítico, los miembros de la comunidad Zen han recurrido sólo al contexto suministrado por sus experiencias personales. Este contexto personal en gran medida es el mundo del Zen, su lenguaje, ideas y modos de pensamiento. Si el estudiante intenta mirar críticamente a las instituciones Zen, él/ella puede hacerlo solamente dentro del contexto y lenguaje del Zen, el cual por razones discutidas posteriormente en este ensayo, se idealiza a sí mismo, sus papeles e importantes términos definitorios.” Stuart Lachs *Means of Authorization: Establishing Hierarchy in Ch'an/Zen Buddhism in America*. Ver arriba, p. 543, nota 221 para la dirección en Internet.

<sup>223</sup> .- Cf. Kraft, Keneth 1989, p. 191. *Sensei* es una palabra japonesa que se usa en general para cualquier profesor o maestro. *Soen sa nim* es un término coreano para designar a un maestro o monje Sôn, y *sūnim* se refiere a cualquier monje o maestro bu-



El término *rôshi* (maestro superior o venerable maestro) es el vocablo japonés que ha sido más apreciado y ha sido empleado en una gran variedad de maneras.<sup>224</sup> Normalmente se considera como *rôshi* a alguien que ha realizado una completa iluminación hasta el punto de que cada uno de sus gestos se considera como una manifestación de la perfección o de lo absoluto. Esta identificación de la persona del maestro con la realidad absoluta sirve como una referencia sagrada y universal y es el medio por el cual su autoridad es legitimada y, por extensión, la autoridad de su institución.<sup>225</sup> Históricamente, el término *rôshi* ha sido utilizado en Japón en ocasiones para definir un rango basado en el desarrollo espiritual, mientras que en otras ocasiones ha sido usado como un término que simplemente denota respeto. Especialmente en la escuela Sôtô, este término ha sido empleado para designar un rango administrativo.

Desde el momento en que no existe una autoridad central en China, Corea, Japón o en cualquier otro lugar que certifique el paso de alguna persona al

---

dista en Corea. *Pangjang* es el equivalente coreano del *rôshi*/maestro Zen. “Abad” es la traducción al español del término empleado en los templos para definir el papel de un maestro en términos institucionales. “Director espiritual” (o simplemente “director”) es asimismo una traducción al español que se usa para identificar a un maestro como jefe principal de un templo particular. “Maestro profesor *Dharma*” es un término que se emplea para describir a un maestro autorizado para dirigir retiros y conceder entrevistas *zen* formales en un centro, mientras que “maestro *Dharma*” se usa en algunos centros para dirigir grupos de trabajo. Cf. *ibíd.*, p. 191.

<sup>224</sup> .- En el Zen coreano el equivalente del *rôshi*/maestro Zen, el *pangjang*, es sorprendentemente una posición elegible y tiene un periodo inicial de diez años. Si el maestro no realiza su función apropiadamente, una petición de quince monjes suele ser suficiente para una nueva convocatoria. Las afinidades de un monje suelen ser mayores con sus compañeros de meditación que con un maestro específico. Cf. Buswell, Robert E. Jr., 1992a, pp. 205-206. Sobre la posición de los maestros en el budismo Sôn, cf. *ibíd.*, pp. 203-209.

<sup>225</sup> .- Sobre los problemas de autoridad en el Zen occidental, cf. Collcutt, Martin 1989. Pueden consultarse también los ensayos de Stuart Lachs *Coming down from the Zen Clouds*, y *Means of Authorization: Establishing Hierarchy in Ch'an/Zen Buddhism in America*. Ver arriba, p. 543, nota 221 para sus direcciones en Internet. En el último ensayo citado Stuart Lachs observa que los maestros/maestras son humanos y, claramente, de carne y hueso; sin embargo, supuestamente se encuentran también más allá de lo humano dada la creencia de que su “mente es siempre pura” y sus actividades proceden de lo absoluto.

estado de *rôshi*, no puede ser considerado erróneo decir, como lo hizo Morinaga Sôkô –presidente honorario de la Universidad Hanazono en Kyoto–, que “un *rôshi* es cualquiera que se denomina a sí mismo con este término y consigue que otra gente haga lo mismo”.<sup>226</sup>

Sobre el término “transmisión del *Dharma*”, según la visión generalizada, transmisión del *Dharma* es el reconocimiento por el maestro de que un estudiante ha obtenido la “budeidad” y que su entendimiento es igual o superior al del maestro. Es la continuidad de una cadena de mentes iluminadas supuestamente exclusiva del movimiento de Meditación que retrocede hasta el Buda histórico

Es la transmisión del *Dharma* lo que justifica el reconocimiento del maestro como un Buda, lo cual, desde el punto de vista de la tradición *zen*, ha sido realizado desde el momento en que Buda Śâkyamuni transmitió la doctrina a su discípulo Mahâkâśyapa. Aparte de la insistencia en la meditación, fue este uso de un linaje espiritual como base de autenticidad (una transmisión separada de las escrituras), más bien que el empleo de unos *sûtra* determinados, lo que marcó la distinción del movimiento Ch’an de otras escuelas budistas chinas.<sup>227</sup>

Esta interpretación implicaría que la transmisión del *Dharma* es concedida solamente en base a la obtención espiritual del discípulo, pero en realidad el término “transmisión del *Dharma*” resulta ser mucho más flexible y ambiguo de lo que en Occidente normalmente se supone. Ciertamente, el *Dharma* puede ser otorgado como reconocimiento de que el estudiante ha obtenido al menos el mismo grado de realización que el maestro.<sup>228</sup> Sin embargo, según señalan algu-

---

<sup>226</sup> .- Cf. Lach, Stuart. *Means of Authorization: Establishing Hierarchy in Ch'an/Zen Buddhism in America*. Ver arriba, p. 543, nota 221 para la dirección en Internet.

<sup>227</sup> .- Para una discusión sobre la aceptación de esta idea auto-definitoria en el Ch’an, cf. el ensayo presentado en el Annual Meeting of the American Academy of Religion por Albert Welter: “Ch’an Slogans and the Creation of Ch’an Ideology: A Special Transmission Outside the Scriptures”. Noviembre, 1995.

<sup>228</sup> .- Esta visión, y únicamente esta, es en ocasiones llamada “transmisión de mente a mente”, la cual obviamente implica la iluminación del discípulo. Sobre este asunto en particular, ver arriba p.156, nota 125.

nos especialistas, la transmisión del *Dharma* se ha concedido a menudo por otras razones supuestamente legítimas: para establecer contactos políticos beneficiosos para el bienestar del monasterio, para cimentar conexiones personales con un estudiante, para aumentar la autoridad de los misioneros que difunden el *Dharma* por otros países, para proporcionar la salvación (a título póstumo en el Japón medieval) permitiendo al receptor fallecido pertenecer a la línea de Buda, o para que un monasterio no se vea bloqueado.<sup>229</sup>

Puede observarse claramente que la iluminación no ha sido el único factor determinante para otorgar la transmisión del *Dharma*.<sup>230</sup> Manzan Dôhaku (1636-1715), reformador de la escuela Sôtô, sostuvo esta visión y citaba como autoridad la figura de Dôgen, convirtiéndose en la visión oficial de la escuela Sôtô que prevalece hasta el día de hoy.<sup>231</sup>

El tercer elemento que Lachs resalta de entre los términos que acreditan la autoridad institucional en el contexto del budismo de Meditación es el de “linaje Zen”. La noción de que el linaje del movimiento budista de Meditación supone la existencia de una línea inquebrantada que retrocede hacia la figura de Buda Śâkyamuni es repetida en numerosos contextos y ha sido propagada desde los orígenes del movimiento Ch’an en la China de la dinastía T’ang. La idea del

---

<sup>229</sup> .- Ver arriba, p. 533, nota 199.

<sup>230</sup> .- Cf. Foulk, T. Griffith. 1993, p. 160. A modo de ejemplo, en la escuela Sôtô se esfuerzan por ajustar las estructuras institucionales de esta escuela a las existentes en la época de Dôgen, cuando cada templo Sôtô tenía un abad y cada abad tenía una transmisión del *Dharma*.

Como puede observarse en la tabla *La Institución Zen en el Japón moderno*, p. 519 (fig. 14), en 1984 había 14.718 templos Sôtô en Japón y se contaban 15.528 miembros del clero masculino junto con 1.177 miembros del clero femenino. Si se tiene en cuenta que cada abad tenía que ser un miembro del clero, consecuentemente la gran mayoría de los miembros del clero Sôtô tenían que haber recibido transmisión del *Dharma*.

<sup>231</sup> .- Sobre las figuras centrales en la restauración del linaje de la escuela Sôtô, ver arriba, p. 432. Cf. Bodiford, William M. 1993, p. 215.

Para una amplia discusión sobre los usos de la transmisión del *Dharma*, cf. Welch, Holmes 1967; Faure, Bernard 1991; Foulk, T. Griffith y Robert H. Sharf 1993, pp. 149-219.

linaje junto con la de los varios “patriarcas” que sobresalen de entre la línea de sucesores no ocurrió por casualidad.<sup>232</sup>

Es bien sabido que en la cultura China la veneración de los ancestros y de la genealogía es de gran importancia. La teoría del linaje se adaptaba bastante bien con el orden confucianista existente en China y ayudó a facilitar la aceptación de lo que era de hecho una religión extranjera.<sup>233</sup> Probablemente, la razón principal para la aceptación de esta teoría del linaje fue que, hacia finales del siglo VIII, una vez que el movimiento Ch’an comenzó a establecerse como una forma independiente de budismo, se consideró la necesidad de crear una tradición que pudiera aportar legitimidad y respetabilidad a este movimiento, adaptando y modificando una línea establecida que ya poseía la escuela T’ien-t’ai que retrocedía hasta Buda Śākyamuni.<sup>234</sup>

---

<sup>232</sup> .- Cf. el artículo de Stuart Lachs *Means of Authorization: Establishing Hierarchy in Ch’an/Zen Buddhism in America*, pp. 10-12. Para la dirección en Internet, ver arriba, p. 543, nota 221.

<sup>233</sup> .- John McRae expresa en una de sus obras como el Ch’an adoptó este concepto típico chino, explicando que, esencialmente, el Ch’an reemplazó la línea de nacimiento familiar central a la estructura de la sociedad tradicional china con una familia “espiritual” descendiendo desde el Buda, es decir, el linaje Ch’an. Esto no significa que la estructura del linaje del Ch’an sea intrínsecamente China o una creación exclusiva de la imaginación china. Los maestros *Kashmiri* que establecieron la fundación de la tradición de la meditación en China trajeron el núcleo de la transmisión de la teoría mediante la cual las verdaderas enseñanzas de Buda pasaron desde Buda Śākyamuni a través de una sucesión de patriarcas. Cf. McRae, John R. 1992, p. 359.

<sup>234</sup> .- Sobre este asunto, ver más arriba, pp. 325-326, notas 10 y 11.

Según observa Alan Cole: “Desde la apertura de las cuevas de Tun Huang al principio de este siglo, sabemos que los textos del linaje Ch’an en la mitad –y finales– del periodo T’ang se encontraban en desacuerdo uno con otro en sus variadas reclamaciones de la propia iluminación –linajes que retrocedían a Bodhidharma se mostraban bastante diferentes, dependiendo de quien los hubiera escrito. En su conjunto, estos textos de linaje representan una nueva forma de disputa que funciona como sigue: ‘Yo tengo razón y tú estás equivocado porque yo estoy situado en una singularmente perfecta línea de verdad y tú no’”.[...] Cole, Alan “Fathering Your Father and Other Literary Privileges in the Platform Sutra,” ensayo presentado en un seminario celebrado en 1998 en la Universidad de Princeton bajo los auspicios de Stephan Teiser. Citado en Stuart Lachs en *Means of Authorization: Establishing Hierarchy in Ch’an/Zen Buddhism in America*, p. 11, (ver arriba, p. 543, nota 221), con permiso concedido por el autor.

En realidad, muy pocos especialistas sobre el movimiento budista de Meditación consideran actualmente que el linaje del movimiento budista de Meditación proceda de la línea de Buda Śâkyamuni, ni que éste transmitiera la doctrina a su discípulo Mahâkâśyapa en un mensaje “sin palabras” desde donde se propagó en una sucesión indefinida de patriarcas. El hecho de la existencia de un linaje *zen* que retrocede hacia el Buda histórico, tal como aparece expresado en las crónicas chinas de la transmisión de la luz, no resulta ser más que una historia inventada por monjes Ch'an, quienes, a partir del periodo Sung, seleccionaron pasajes de antiguas obras y compusieron sus propias historias perpetuando algunas de las antiguas leyendas e ideando otras nuevas exclusivamente para el beneficio de sus teorías.

Puede decirse que, en cierto sentido, en el contexto del budismo de Meditación se ha invertido su propia definición de “una transmisión sin palabras ni letras”.<sup>235</sup> Es preciso considerar que, de acuerdo con la visión expresada en numerosas ocasiones a lo largo de la historia de este movimiento, la verdad no puede ser expresada en palabras, sino solamente aludiendo a las actividades na-

---

<sup>235</sup> .- Como señala Stuart Lachs: “El Zen aparece atrapado por su propia retórica al idealizar términos clave como Maestro/*roshi*, transmisión Dharma y linaje Zen. Se ha divorciado en sus propias reclamaciones de autoridad de los *sûtra* o de cualquier otro texto canónico y basado su legitimación sobre el linaje. Inherente a este modelo es la idea derivada de la transmisión Dharma de Maestro iluminado a Maestro iluminado retrocediendo el camino hacia el Buda. El Buda representa ontológicamente, la naturaleza del universo así como el epítome del logro humano. Resulta tan necesario hoy mantener el mito de una línea ininterrumpida basada en la transmisión de mente-a-mente, como lo fue para los monjes de la dinastía Sung quienes crearon el mito y lucharon para que fuera aceptado como hecho histórico. De otro modo no hay modo de mantener las reclamaciones del Ch'an de representar la mente del Buda. Así, resulta importante enfatizar las conexiones ancestrales, a través de la transmisión de mente-a-mente, ya sea real o fabricada. El nivel de elogio y santidad obtenido en el reino humano por los patriarcas Ch'an y los maestros sucesivos es un asunto de interés para los miembros vivos de la línea Ch'an, es decir, los Maestros y *roshi* vivos. Es el prestigio de la línea mitológica lo que proporciona a los maestros vivos su privilegiada posición en la tradición monástica budista y en el mundo budista en general”. Stuart Lachs 1999, p. 11, Cf. Foulk, T. Griffith 1993, p. 174. Sobre las crónicas chinas de la transmisión de la luz, ver arriba, pp. 328-333.

turales y espontáneas de la vida diaria.<sup>236</sup> Sin embargo, en las diferentes escuelas que integran la corriente del budismo de Meditación se concede gran autoridad y prestigio a un rol institucional ungido ceremonialmente, en lugar de basar la autoridad en la actividad observable de los individuos. Al menos en teoría, éste último es el único criterio legítimo que en Oriente se emplea para evaluar la sabiduría de una persona y otorgar la calificación de “sabio”.<sup>237</sup>

Las diferentes escuelas e instituciones del budismo de Meditación designan a cualquier maestro o *rôshi* como un sabio o ser iluminado, lo cual es independiente de si el maestro manifiesta cualquier cualidad que pueda ser percibida como una de las marcas distintivas del sabio o ser iluminado. Sin importar si una persona determinada expresa con sus actos una evidencia de tal nivel de obtención espiritual, este título se confiere al maestro junto con el título institucional, en virtud de lo cual se engalana con una serie de impresionantes cualidades.

Empleando estos y otros criterios, la penetración y entendimiento de los maestros no necesita ser cuestionada, a causa de que en la institución budista de Meditación –de una u otra forma–, se ha repetido siempre que los maestros no son representación de Buda, sino que ellos mismos son Budas.

## Nuevos planteamientos en Occidente

El movimiento budista de Meditación se ha desarrollado principalmente como una tradición de carácter monacal en Asia. Sin embargo, en Occidente el

---

<sup>236</sup> .- Cf. McRae, John R. 1992, p. 354; Buswell, Robert E. Jr. 1992b, p. 27.

<sup>237</sup> .- Lo expuesto se encuentra basado en el concepto de *t'i-yung*, que es corrientemente traducido como esencia-función. Se trata de un importante término chino que aparece en todos los sistemas filosóficos de Asia. Cf. Muller, Charles A. 1995, p. 2. Sobre este término, ver arriba, p. 470, nota 58.

De acuerdo con esta visión, es la transformación de la realidad reflejada en la habilidad de una persona para actuar de un modo directo y espontáneo –y sin impedimentos– en respuesta a situaciones extraordinarias, lo que supone la marca distintiva del sabio o ser iluminado. Se dice que esto es realizado en la persona del maestro/*rôshi*, lo cual significa que el ideal de la actividad iluminadora sería hacer real este concepto “en su experiencia de todos los días”.

papel que juegan los laicos dentro de esta institución resulta fundamental, pues existen pocas personas que quieran renunciar a sus conductas rutinarias y hacer los votos necesarios para adquirir una ordenación budista. En muchos centros ninguno de los practicantes, incluyendo a los maestros, se encuentran ordenados. Como ha sido observado por Robert Aitken en relación con su propio centro estadounidense:

Este cambio es más llamativo en centros como el mío donde ninguno incluido el maestro se encuentra ordenado. No somos ya más dependientes de un sistema de entrenamiento religioso. No vivimos ya más nuestra práctica en un modo formal todo el tiempo. Así, inevitablemente, esto confiere más responsabilidad sobre nosotros individualmente para aprender cuál es nuestra práctica y cómo llevarla adelante.<sup>238</sup>

En realidad, puede observarse el intento por parte de algunos grupos o maestros individuales de establecer una orden budista; otros grupos, por el contrario, intentan crear otras estructuras laicas para la práctica *zen*. Y si bien en algún momento determinado unos cuantos practicantes pueden realizar votos adicionales y tratar de llevar una vida parecida a la de monjes o monjas, otros tal vez se dirijan a algunos centros monacales en Asia, donde experimentarán sin duda numerosas dificultades a causa de su condición de extranjeros. Si se da este último caso, lo más probable es que un monje ordenado descubra a su regreso que en Occidente se carece de dos componentes considerados como esenciales en la vida budista: un monasterio auténtico donde puedan continuar su entrenamiento y una sociedad que sea capaz de apreciar su vocación monacal.<sup>239</sup>

---

<sup>238</sup> .- Robert Aitken et al., “Social Action Beyond Hope and Fear,” *The Vajradhatu Sun* (Boulder: Vajradhatu) 8:6, 1986, p. 11. Citado en Kraft, Kenneth 1989, p. 183.

Según señala Kenneth Kraft: “Tal cambio fundamental sólo podrá ser realizado efectivamente a través de persistente experimentación”. *Ibid.*, p. 189. Robert Aitken fundó en 1959 la Diamond Shamga (una sociedad budista Zen radicada en Honolulu) que participa de la línea de la escuela Sanbô Kyôdan. Puede ser consultada su página web: <http://www.flex.com/~aitken/>, así como la de otros muchos maestros, a través de la Zen Buddhism WWW Virtual Library: <http://www.ciolek.com/WWWVL-Zen.html>

<sup>239</sup> .- Cf. Kraft, Kenneth 1989, p. 184.

Como las probabilidades de formar una orden viable son escasas, muchas personas tratan de crear estructuras laicas alternativas. Pero la cuestión fundamental que surge es: ¿cómo podrán realizar un auténtico entrenamiento *zen* e integrar la práctica budista laica en sus vidas? Ciertamente, en las sociedades actuales son muchas las exigencias que se plantean para una persona que tenga que cuidar de un trabajo y de una familia, y resulta muy difícil para estos practicantes laicos encontrar tiempo para dedicar aunque solo fuese media hora a una sesión de meditación diaria. Si se plantea la cuestión de realizar una *sesshin*, las dificultades se multiplican, y muchos compromisos han de ser realizados para poder llevar a cabo efectivamente esta práctica.<sup>240</sup>

Según ha sido observado por algunos autores, varias comunidades han tenido que afrontar problemas por causas muy diversas. En algunos casos, la confusión ha surgido entre fines monásticos y laicos, pues se ha intentado imponer a los practicantes laicos un estilo de vida que solamente podría resultar apropiado para un monje o monja, sin tener en cuenta que un laico tiene obligaciones laborales y familiares que atender.

Otra de las características significativas del budismo de Meditación en Occidente es la participación de las mujeres. A diferencia del movimiento de Meditación en su entorno oriental original donde existen monasterios y conventos de monjas en los cuales se lleva a cabo el entrenamiento por separado, en los establecimientos occidentales se realiza este entrenamiento codo a codo. Además, en Occidente muchas mujeres han alcanzado un lugar de preeminencia en

---

<sup>240</sup> .- En opinión de Kenneth Kraft: “Si el Zen no puede sobrevivir como un movimiento laico no podrá sobrevivir de ningún modo”. *Ibid.*, p. 186. Sin embargo, dada la dificultad de llevar a cabo satisfactoriamente una práctica laica, este mismo autor expone a continuación la necesidad de valorar la vida monástica: “Es por eso que existe una continua lucha para establecer el Zen como un modo de vida religioso a tiempo completo más bien que como una práctica reducida orientada hacia algún fin. Mientras algunos maestros Zen asiáticos (tales como Dôgen) argüían en cierta ocasión que sólo los monjes pueden realizar completamente el Dharma, occidentales contemporáneos son partidarios de una visión contraria del Zen según la cual el camino de una persona laica no es menos auténtico”. *Ibid.*, p. 186.



ciertas comunidades, jugando muchas de ellas el papel de maestras o directoras espirituales.

Frente a las actitudes de tipo machista que prevalecen en las sociedades orientales (donde, por ejemplo, en el caso del budismo de Meditación solamente se habla de una “línea patriarcal”), en Occidente muchas mujeres han hecho valer sus derechos de igualdad. El budismo en Asia sigue perpetuando las actitudes sexistas, y sólo ha sido en tiempos muy recientes cuando en ciertos países se ha permitido a las mujeres ordenar a discípulos o servir como dirigentes de templos.<sup>241</sup> Probablemente, los occidentales esperan que sus recientemente creadas comunidades encarnen un ideal de igualitarismo, no sólo entre hombres y mujeres, sino entre los mismos practicantes e incluso en la relación maestro-discípulo. Sea como fuere, hay que señalar que en los diferentes casos de escándalos destapados en las comunidades occidentales, las mujeres en posiciones de autoridad tampoco se puede decir que se hayan quedado atrás con respecto a los hombres, e incluso han aparecido algunas versiones feministas de lo que debe ser la práctica *zen* en función del nuevo papel de las mujeres en la sociedad.<sup>242</sup>

La transición que se busca lograr desde la jerarquía imperante en el budismo de Meditación en Asia Oriental (donde existe un sistema basado en la antigüedad que no se pone en discusión) a la democracia que se pretende en ocasiones implantar, es otro notable fenómeno que afecta a las comunidades del budismo de Meditación en Occidente.<sup>243</sup>

Frente a los diferentes problemas que requieren ser abordados, parece evidente que un cierto espíritu crítico o escepticismo saludable no ha de ir necesariamente en contra de una confianza esencial y una práctica sincera. Los estu-

---

<sup>241</sup> .- Según apunta Foulk, tal vez ello sea a causa de la presión ejercida por la influencia occidental. Cf. Foulk, T. Griffith 1989, pp. 174-175. No obstante, en países como Tailandia, por ejemplo, a las mujeres no se les permite la ordenación monacal.

<sup>242</sup> .- Cf. Macy, Joanna. “The balancing of American Buddhism,” *Primary Point*, 3:1, 1986, p. 6. Citado en Kraft, Kenneth 1989, p. 187.

<sup>243</sup> .- Cf. *ibid.*, pp. 187-188.

diantes no necesitarán cuestionar necesariamente las credenciales de sus maestros si profundizan en su penetración bajo una guía a un tiempo severa y compasiva. Sin embargo, si se sienten de alguna manera forzados, observan problemas o se encuentran a sí mismos en situaciones de ambigüedad psicológica o moral, deberían simplemente ejercitar sus facultades críticas normales, es decir, su sentido común. Si tras otorgar a sus maestros el beneficio de la duda los problemas persistieran, sería un signo de inteligencia por parte del estudiante que buscara la guía de otro maestro o de otro grupo, o incluso renunciar a pertenecer a cualquier tipo de asociación relacionada con el movimiento budista de Meditación. En cualquier caso, el maestro no ha de ser confundido nunca con las enseñanzas, lo cual es un error de percepción bastante común.

En el caso de los maestros, deberían preguntarse algunas cuestiones básicas. ¿Es realmente ofrecida una guía sincera y desinteresada? ¿La severidad requerida se encuentra atenuada por la compasión? La labor del maestro debería enfocarse sencillamente en ayudar a los estudiantes a situarles en el camino de la iluminación para que ellos puedan alcanzarla por sí mismos, pues las enseñanzas del budismo de Meditación ponen énfasis en la investigación personal, la independencia de espíritu y la universalidad de la budeidad; de tal modo, un maestro que consiguiera hacer a sus discípulos dependientes de él, en lugar de tratar de liberarles de cualquier dependencia, aparte de su propio fracaso personal habría fracasado tanto para sus estudiantes como para las enseñanzas del budismo de Meditación.

Gran parte de la dificultad para determinar lo que resulta esencial en el papel del maestro y en la práctica *zen* surge del hecho incuestionable de que el budismo se encuentra en Occidente desarraigado de su contexto budista original. Cuando el budismo de Meditación fue llevado desde China a Japón y Corea, particularmente en el caso de Japón se encontró con un medio ambiente en el que eran bastante conocidas las enseñanzas básicas del budismo. Tanto monjes como laicos se encontraban familiarizados con la especulación filosófica budista y

con la moralidad implícita en ellas, de modo que podían comprender los conceptos budistas de vida, muerte, reencarnación, etc., así como los métodos practicados para el entrenamiento budista en los monasterios.

Aunque el budismo de Meditación añadió un nuevo fondo que suponía un cambio con respecto a otras escuelas de budismo establecidas y en ocasiones pudiera parecer iconoclasta, era una parte más del conjunto del budismo. Tanto la sociedad en general como los individuos habían asimilado el conocimiento necesario para situar al Zen en un extenso contexto religioso, comprendían lo que había de nuevo en él con respecto a las escuelas de budismo establecidas y lo concebían como una parte dentro del engranaje de las enseñanzas budistas fundamentales. Debido a ello, contaban con un modelo con el que poder medir el comportamiento de los monjes y monjas involucrados en esta doctrina, clarificar la distinción entre vida monástica y laica, o evaluar la relación entre maestros y discípulos. La existencia de este amplio contexto fue lo que permitió un sutil control social contra los desmanes institucionales o individuales.<sup>244</sup>

En Occidente, al no existir una *Shanga* o “comunidad religiosa budista” claramente definida o un contexto budista religioso, la práctica *zen* se ha desarrollado sin apenas existir contactos entre los diferentes grupos, a lo que se añade el hecho apuntado de que el budismo de Meditación ha sido transmitido en muy numerosas variantes que no se encontraban tan consolidadas como en el caso del budismo Zen japonés, algunas de las cuales reclaman la autenticidad y autoridad de la transmisión de Oriente a Occidente.<sup>245</sup>

---

<sup>244</sup> .- Cf. Collcutt, Martin 1989, pp. 204-205.

<sup>245</sup> .- Según observa Collcutt: “Una Shanga que acoja a una red institucional de comunidades Zen, quizá ayudando a integrar estos grupos con otras transmisiones budistas en Occidente, está aún por desarrollarse. Mientras las cosas marchan bien esta carencia de comunicación no es sentida como una desventaja. Sin embargo, cuando un grupo experimenta dificultades (como la mayoría de los grupos lo harán en un momento u otro) la ausencia del ejemplo y apoyo de otros es una desventaja. Algunos de los grupos que han tenido que afrontar las más desagradables dificultades internas son aquellos que han permanecido más aislados. Mientras los maestros y grupos naturalmente quieren mantener el carácter distintivo de su linaje, proteger la autonomía de su

## Trasmisión del budismo de Meditación

La transmisión de una determinada tradición cultural de carácter religioso –como resulta ser el caso del movimiento budista de Meditación– y su implantación en diferentes contextos culturales, aparece rodeada de numerosos y arduos problemas. Para que dicha transmisión pueda llegar a tener lugar de un modo efectivo ha de recorrerse, sin duda, un largo y difícil camino que no se encuentra exento de nuevas adaptaciones apropiadas a los distintos escenarios en los que se pretende implantar. Es obvio que para que pueda llegarse tanto a la comprensión del budismo de Meditación como de otras religiones orientales en contextos diferentes a los asiáticos –donde estas tradiciones de Oriente no encuentran ningunas raíces preexistentes en las que sustentarse–, resulta totalmente necesario que tenga lugar un largo proceso de adaptación.

Si se considera que el budismo de Meditación tardó varios siglos en adaptarse en el territorio japonés desde que hiciera aparición por primera vez en el siglo VIII hasta su definitivo establecimiento en forma de escuelas a partir del siglo XIII, sucediendo esto en un suelo en el que el budismo contaba con sólidas raíces desde el siglo VI, resulta lo más natural pensar que el proceso de transmisión y adaptación en Occidente se encuentra aún en su etapa infantil. Si se piensa también en los muy diversos problemas que el budismo de Meditación ha tenido que afrontar desde sus mismos comienzos en sus contextos orientales originarios, con sus correspondientes etapas de expansión y recesión en sociedades que abrazaban un contexto cultural budista común y tenían una lengua escrita compartida, resulta razonable sugerir que el proceso de aclimatación en Occidente no ha hecho nada más que comenzar.

Como se ha tenido oportunidad de analizar, en las sociedades occidentales han surgido diferentes e innovadoras percepciones acerca de lo que supone el

---

práctica y evitar un exceso de organización, podrían todos beneficiarse de una mayor comunicación lateral y soporte mutuo. Los caprichos del tipo que han sido evidentes recientemente pueden ser tranquilamente inspeccionados antes de que se conviertan en crónicos”. *Ibid.*, p. 205.

fenómeno de lo *zen*, intentándose en ocasiones crear una “nueva religión universal” que combina el budismo de Meditación con distintos elementos característicos de sus propias tradiciones autóctonas. Pero a pesar de que pueda ser necesario adaptar las diversas enseñanzas a los distintos contextos y a los cambios de la sociedad actual, tal propósito habría de realizarse tratando de no perder de vista la base de la tradición que ha sustentado a través de los tiempos la prosperidad de las escuelas de este movimiento budista.

Así, el reto más acuciante que se plantea en todas estas nuevas instituciones occidentales –si lo que se pretende es adaptar la esencia del budismo de Meditación a sus propios contextos culturales–, consistiría en no renegar de las verdaderas raíces que han permitido la evolución de este movimiento budista en Asia Oriental, aunque sea lógico pensar que en el mundo contemporáneo son necesarios numerosos cambios para adaptar las enseñanzas y prácticas del budismo de Meditación a las exigencias que impone la vida actual.<sup>246</sup>

Resulta evidente que, a lo largo de su evolución, las enseñanzas del budismo de Meditación han ido adquiriendo diversas características originales de los pueblos en los que se iba asentando, tal como ocurriera en Japón en su confluencia con el *shintô* y como sucede actualmente en Occidente al aplicarse en relación con la doctrina cristiana o cierto tipo de pensamiento contemporáneo, pues las intuiciones del budismo de Meditación son universales y, por tanto, amoldables a cualquier ámbito de la realidad. De este modo, es lógico pensar

---

<sup>246</sup> .- Según es apreciado por Collcutt: “No es sorprendente que problemas de autoridad, organización de grupo y adaptación a una nueva cultura hayan llegado a ser más urgentes. Aunque ocasionalmente muy dolorosos, estos problemas no son necesariamente destructivos para comunidades o seres individuales si son tratados sensitiva y sinceramente. En ocasiones serán encontradas respuestas en más cercana adherencia a los ideales tradicionales de la práctica Zen de China, Japón o Corea. En ocasiones, nuevas respuestas, más apropiadas a las condiciones que afronta el Zen en la sociedad occidental, tendrán que ser buscadas. Fuera de este proceso, el cual ya se encuentra en marcha, llegará una más fuerte y segura práctica Zen. Será una síntesis genuina, inspirándose en raíces asiáticas pero realizando una universalidad que trasciende tanto al Este como al Oeste”. *Ibid.*, p. 207.

que estas enseñanzas han de seguir sufriendo transformaciones a medida que entran en contacto con nuevos tipos de mentalidad, si bien el requisito imprescindible para que no apareciesen desviaciones indeseables sería que pudiera lograrse una verdadera comprensión de estas prácticas y una verdadera sintonía espiritual con la esencia del budismo de Meditación.

En verdad, cuando es considerada la vigorosa expansión del budismo de Meditación en el tiempo presente, resulta bastante duro observar cómo muchas de sus contribuciones japonesas parecen representar la culminación de la historia de esta corriente del budismo. Ciertamente, hay en estas contribuciones un profundo eco que revela los planteamientos clásicos de los grandes maestros Ch'an chinos; pero no en lo que esto pueda tener de imitativo, sino como rescate de las grandes enseñanzas de la tradición, como renovación de una forma de actuar que deriva en una estética que, producida en el pasado, ha de ser entendida –más que como presente– como intemporal, y que, respetando sus normas tradicionales, se proyecta hacia el futuro.

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**

**FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA**

**Departamento de Historia del Arte III (Contemporáneo)**



**BUDISMO ZEN: REPERCUSIONES ESTÉTICAS EN  
ORIENTE Y OCCIDENTE**

**MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR  
PRESENTADA POR**

Javier Villalba Fernández

Bajo la dirección de la doctora  
Carmen García – Ormaechea y Quero

**Madrid, 2003**

**ISBN: 84-669-2002-1**





**JAVIER VILLALBA FERNÁNDEZ**

**BUDISMO ZEN: REPERCUSIONES ESTÉTICAS EN ORIENTE Y OCCIDENTE**

**VOLUMEN II**

**REPERCUSIONES**

**ESTÉTICAS**

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**

**FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA**

**DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE III  
(CONTEMPORÁNEO)**

**TESIS DOCTORAL, 2003**



## CONTENIDO DEL VOLUMEN II

### LISTA DE FIGURAS XV

#### VII- TRADICIÓN CULTURAL DEL BUDISMO DE MEDITACIÓN 1

EXPRESIÓN ARTÍSTICA EN EL BUDISMO ZEN	4
MARCO HISTÓRICO DEL ARTE ZEN EN JAPÓN	8
MARCO TEÓRICO PARA EL ESTUDIO DEL ARTE ZEN	13
NATURALIZACIÓN DEL BUDISMO EN JAPÓN	18
APORTACIONES DEL SHINTÔ AL BUDISMO Y A LAS ARTES DE JAPÓN	21
APORTACIONES DEL BUDISMO AL PENSAMIENTO Y A LAS ARTES DE JAPÓN	29
EXPRESIÓN ARTÍSTICA EN LAS ESCUELAS BUDISTAS JAPONESAS	33
Arte de las escuelas del Camino Sagrado	36
Arte de las escuelas de la Tierra Pura	41
Arte de las escuelas Zen	45
La nueva visión del mundo	54
EL BUDISMO DE MEDITACIÓN EN LAS ARTES	59
MÉTODO DE ENSEÑANZA EN LAS ARTES	67
PROBLEMAS DE LA CREACIÓN ARTÍSTICA	74
UNIÓN ENTRE LO RELIGIOSO Y LO SECULAR	83
DÔ: VÍA DE LIBERACIÓN EN EL ARTE	86
PROCESO DE LA ÁSCESIS HACIA EL ACTO NATURAL	97

#### VIII- CONCEPTOS SOBRE ARTE Y ESTÉTICA ZEN 101

LA CIENCIA DE LA HISTORIA DEL ARTE	107
DIMENSIÓN ESTÉTICA DEL SER HUMANO	112
PERCEPCIÓN DE LA BELLEZA NATURAL	116
ESTÉTICA INVENTADA	120
CONCEPCIONES ESTÉTICAS	123
ENCUENTRO ENTRE LAS TRADICIONES DE ORIENTE Y OCCIDENTE	124
CONCEPCIONES ESTÉTICAS OCCIDENTALES Y ORIENTALES	131

CONCEPCIÓN ESTÉTICA EN EL BUDISMO DE MEDITACIÓN	136
CONTEMPLACIÓN ESTÉTICA DE OBRAS ARTÍSTICAS	139
Modelos occidentales	140
Modelos orientales	150
REPERCUSIÓN ESTÉTICA DEL BUDISMO ZEN	158
NATURALEZA Y FUNCIÓN DEL ARTE ZEN	161
CATEGORÍAS ESTÉTICAS JAPONESAS	168
APRECIACIONES SOBRE ESTÉTICA ZEN	198
APRECIACIONES SOBRE ESTÉTICA ZEN EN LA ESCUELA DE KYOTO	202
Nishitani Keiji	204
Nishida Kitarô	205
Suzuki Daisetz	210
Hisamatsu Shin'ichi	217
Características estéticas del arte zen según Hisamatsu Sin'ichi	221
MU: LA FUENTE DE LA CREATIVIDAD ARTÍSTICA	239
HACIA UNA DEFINICIÓN DE “ARTE ZEN”	241
¿Qué es arte zen?	243
Carácter religioso del arte zen	244
<b><u>IX- ARQUITECTURA Y JARDINERÍA</u></b>	<b>253</b>
CARACTERÍSTICAS DE LA ARQUITECTURA JAPONESA	255
PERIODOS DE LA ARQUITECTURA BUDISTA EN JAPÓN	260
ARQUITECTURA DE TEMPLOS ZEN (SS. XIII-XVII)	266
EL ESTILO ZENSHÛ-YÔ	267
TRAZADO DE LOS COMPLEJOS MONÁSTICOS DEL BUDISMO ZEN	274
EL SISTEMA GOZAN	282
Monasterios gozan de Kamakura	285
Monasterios gozan de Kyoto	290
TEMPLOS RINKA	294
Eihei-ji	294
Daitoku-ji	297

Myôshin -ji	298
OTRAS LOCALIZACIONES DE MONASTERIOS Y TEMPLOS	299
Takigi	299
Sendai	300
Uji	301
Región de Gifu	303
ARQUITECTURA RESIDENCIAL	306
Estilos de residencias de la nobleza	307
Pabellón de Oro y Pabellón de Plata	314
ARTE DEL JARDÍN	320
ARTE DEL JARDÍN EN JAPÓN	321
ARTE DEL JARDÍN EN LOS TEMPLOS DEL BUDISMO ZEN	325
Jardines de los primeros templos Zen	327
Estilos de jardinería en los templos Zen	328
Jardines de templos Zen de estilo <i>chisen-kaiyû</i>	329
Jardines de templos Zen de estilo <i>karesansui</i>	337
El estilo <i>karesansui</i> a partir del periodo Momoyama	346
INTERPRETACIÓN DE LA ARQUITECTURA Y LA JARDINERÍA ZEN	351
Evolución de los estilos de jardinería de los templos Zen	352
Valoración de los jardines de estilo <i>zen</i>	354
Crítica a la valoración religiosa y filosófica	357
Jardinería y arquitectura como artes <i>zen</i>	372
<b>X- CALIGRAFÍA Y PINTURA</b>	<b>379</b>
VIRTUALIDADES DE LAS “ARTES DEL PINCEL”	381
IMPLEMENTOS PARA LA PRÁCTICA DE LAS “ARTES DEL PINCEL”	383
TÉCNICAS DEL PINCEL EN BUSCA DE LA EXPRESIÓN ESPONTÁNEA	385
VALORES FORMALES DE LAS “ARTES DEL PINCEL”	392
“ARTES DEL PINCEL” EN EL BUDISMO DE MEDITACIÓN	394
CALIGRAFÍA CH’AN Y ZEN	398
DESARROLLO DEL ARTE DE LA CALIGRAFÍA EN CHINA	400

Estilos caligráficos	400
CALIGRAFÍA <i>CH'AN</i> EN CHINA	401
CALIGRAFÍA <i>ZEN</i> EN JAPÓN	406
PINTURA A LA TINTA <i>CH'AN</i> Y <i>ZEN</i>	419
ICONOGRAFÍA EN LA PINTURA DEL BUDISMO DE MEDITACIÓN	422
Personajes del panteón budista	426
Bodhidharma y patriarcas del movimiento de Meditación	436
Retratos de maestros	439
Actividades <i>zen</i>	443
Personajes excéntricos	449
Personajes taoístas, confucianistas y budistas	456
Paisajes, plantas, frutos, vegetales y animales	458
Círculos	466
PINTURA A LA TINTA EN CHINA	469
Pintura <i>ch'an</i>	471
PINTURA A LA TINTA EN JAPÓN	480
Pintura <i>zen</i>	481
Escuelas de pintura <i>zen</i>	486
Nuevas tendencias en la pintura a la tinta	495
Escuela Ôbaku	499
Zenga	503
<b><u>XI- LITERATURA Y TEATRO NÔ</u></b>	<b>513</b>
LITERATURA EN EL BUDISMO DE MEDITACIÓN	515
GÉNEROS LITERARIOS EN EL BUDISMO <i>CH'AN</i> Y <i>ZEN</i>	517
Literatura histórica y legendaria	517
Registros o casos recopilados	521
Cuentos	523
INFLUENCIA DE LA LITERATURA CHINA EN JAPÓN	525
Literatura de los <i>gozan</i>	526
Literatura de la escuela Ôbaku	529

POESÍA EN EL BUDISMO DE MEDITACIÓN	531
FORMAS DE POESÍA CHINA EN EL BUDISMO DE MEDITACIÓN	534
FORMAS DE POESÍA JAPONESA EN EL BUDISMO ZEN	540
Desarrollo del haiku	543
VARIEDADES DE POESÍA EN EL BUDISMO DE MEDITACIÓN	547
IKKYŪ SÔJUN	557
TAIGU RYÔKAN	561
TEATRO NÔ	566
ORÍGENES DEL TEATRO NÔ	566
DESARROLLO DEL TEATRO NÔ	575
CATEGORÍAS O GRUPOS DE NÔ	579
ELEMENTOS DE UNA REPRESENTACIÓN DE NÔ	582
Repertorio y tipos de personajes	586
Escenario	590
Trajes, abanicos y máscaras	593
Poesía	597
Danza	599
TEATRO NÔ Y BUDISMO ZEN	604
Influencia <i>zen</i> en el <i>nô</i> como arte representativo	609
Influencia <i>zen</i> en el <i>nô</i> como arte literario	612
Influencia <i>zen</i> en los tratados sobre <i>nô</i>	619
Trayectoria de Zeami	622
Tratados de Zeami y conceptos estéticos	627
De <i>hana</i> a <i>kaze</i>	631
<i>Yûgen</i>	633
<i>Mushin</i>	635
<i>Riken no ken</i>	641
Trayectoria de Zenchiku	645
Tratados de Zenchiku y conceptos estéticos	649
<i>Yûgen</i>	653
<i>Mushin</i>	655

Relación del budismo Zen y el teatro <i>nô</i>	656
<b>XII- EL “CAMINO DEL TÉ” Y SUS ARTES RELACIONADAS</b>	<b>661</b>
ORÍGENES DEL TÉ EN CHINA	664
<i>CH’A CHING (TRATADO SOBRE EL TÉ)</i>	665
<i>CH’A LU (REGISTRO DEL TÉ)</i>	668
USO RITUAL DEL TÉ EN LOS TEMPLOS CH’AN	669
HISTORIA DEL TÉ EN JAPÓN	671
PROMOCIÓN DEL TÉ EN LAS ESCUELAS RINZAI Y SÔTÔ	671
ANTECEDENTES DEL “CAMINO DEL TÉ”	676
Práctica laica del té	677
Expansión de los concursos de té	679
GÉNESIS DEL “CAMINO DEL TÉ”	684
Nôami y el estilo <i>shoin</i> de <i>chanoyu</i>	687
Estética del “camino del té”	690
Murata Jukô y el origen del “camino del té”	693
Influencia de Ikkyû Sôjun en la formación del “camino del té”	696
Teoría estética de Murata Jukô	699
Expansión del <i>chanoyu</i> : del estilo <i>shoin</i> al estilo <i>sôan</i>	705
Takeno Jôh y la maduración del “camino del té”	707
Concepción estética de Talenoo Jôh	708
Sen Rikyû y la consumación del “camino del té”	714
Ideales estéticos de Sen Rikyû	717
Práctica del té de los <i>samurai</i>	726
Escuelas de la familia Sen	731
ARTE DEL TÉ DURANTE EL PERIODO EDO	735
Arte de té en la escuela Zen Ôbaku	736
Apreciación del <i>sencha</i> y los ideales letrados chinos en Japón	736
Figuras destacadas en la evolución del <i>sencha</i>	741
Confluencia del <i>senchadô</i> con el <i>chadô</i>	744
CHADÔ Y SUS ARTES RELACIONADAS	746



IMPORTANCIA DE LOS PROCEDIMIENTOS Y NORMAS DE ETIQUETA	746
JARDÍN DE TÉ	753
CASA DE TÉ DE ESTILO SÔAN	759
SESIÓN DE TÉ FORMAL Y NORMAS DE ETIQUETA	763
OBJETOS ARTÍSTICOS DEL “CAMINO DEL TÉ”	766
Tazas de té	768
Contenedores de té	779
Cucharas y cazos de té	780
Calderas y braseros	781
Jarras o contenedores de té	782
Batidor de té	782
Estantes	783
Jarras de agua para té y contenedores de agua	783
Rollos de pintura y caligrafía	784
Floreros	784
CARACTERÍSTICAS ESTÉTICAS DEL <i>CHADÔ</i> Y SUS ARTES RELACIONADAS	789
<b><u>XIII- REPERCUSIÓN ESTÉTICA EN EL MUNDO CONTEMPORÁNEO</u></b>	<b>793</b>
REPERCUSIONES DEL ZEN EN EL ARTE OCCIDENTAL	794
ESTUDIOS SOBRE LA INFLUENCIA ZEN EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO	800
ARQUITECTURA	803
INFLUENCIA DEL ESTILO <i>ZEN</i> EN LA ARQUITECTURA RESIDENCIAL	804
INFLUENCIA DE LA ARQUITECTURA OCCIDENTAL EN JAPÓN	807
INFLUENCIA DEL ESTILO <i>ZEN</i> EN EL MUNDO CONTEMPORÁNEO	809
Estilo <i>zen</i> de arquitectura en Occidente	809
El estilo <i>zen</i> de arquitectura en Japón	811
JARDINERÍA	815
PINTURA Y CALIGRAFÍA	819
PINTURA Y CALIGRAFÍA EN ASIA ORIENTAL	821
PINTURA Y CALIGRAFÍA EN OCCIDENTE	845
Interés por la caligrafía de los artistas del signo y del gesto	848

Influencia del estilo <i>zen</i> en la pintura occidental	856
LITERATURA	867
POESÍA <i>ZEN</i> EN EL MUNDO CONTEMPORÁNEO	872
Poesía <i>zen</i> en Japón	872
Poesía japonesa en Occidente	877
TEATRO NÔ	884
TEATRO NÔ EN EL MUNDO CONTEMPORÁNEO	885
Teatro <i>nô</i> en el Japón actual	889
Teatro <i>nô</i> y Occidente	896
LA “VÍA DEL TÉ” Y SUS ARTES RELACIONADAS	899
CHADÔ EN EL MUNDO CONTEMPORÁNEO	900
INNOVACIONES EN EL PERIODO CONTEMPORÁNEO	902
ARTESANÍAS RELACIONADAS CON EL ARTE DEL TÉ	905
ATRACCIÓN POR LA CERÁMICA JAPONESA EN OCCIDENTE	909
“CEREMONIA ” DEL TÉ	913
POSIBILIDAD DE RENOVACIÓN DEL ARTE CONTEMPORÁNEO	915
CONCLUSIONES	921
BIBLIOGRAFÍA	943
BIBLIOGRAFÍAS GENERALES SOBRE JAPÓN	944
OBSERVACIONES BIBLIOGRÁFICAS	944
BIBLIOGRAFÍAS GENERALES	947
GUÍAS PARA OBRAS DE REFERENCIA	951
BIBLIOGRAFÍAS GENERALES SOBRE BUDISMO ZEN	953
BUDISMO ZEN	954
ARTES ZEN	955
Arquitectura	955
Chadô	955
Haiku	955
Jardinería	956

Música	956
Teatro nô	956
BIBLIOGRAFÍA SELECCIONADA	958
CARÁCTER Y CONTENIDO DE LA PRESENTE BIBLIOGRAFÍA	958
COLECCIONES DE TEXTOS ZEN	961
TRADUCCIONES DE TEXTOS DEL BUDISMO CH'AN Y ZEN	962
Antologías	962
Textos Ch'an chinos	963
Textos Zen japoneses	965
OBRAS DE REFERENCIA	967
HISTORIA , SOCIEDAD , PENSAMIENTO Y RELIGIÓN EN ASIA	969
BUDISMO DE MEDITACIÓN	983
ARTE EN ASIA ORIENTAL	998
Catálogos de exposiciones	1001
Obras de museografía	1002
Guías museísticas	1003
TEORÍA DEL ARTE Y ESTÉTICA	1003
ARTE Y ESTÉTICA ZEN	1006
General	1006
Arquitectura y jardinería	1008
Caligrafía y pintura	1011
Catálogos de exposiciones	1015
Literatura	1016
<i>Nôgaku</i> (teatro nô y <i>kyôgen</i> )	1020
Textos de <i>nôgaku</i>	1027
Traducciones de obras de <i>nôgaku</i>	1027
<i>Chadô</i> y sus artes relacionadas	1028
Textos	1033
Catálogos de exposiciones	1034
ZEN Y ARTE CONTEMPORÁNEO	1034
Catálogos de exposiciones	1036

<b>APÉNDICES</b>	<b>1038</b>
<b>ENTREVISTAS DEL AUTOR</b>	<b>1038</b>
<b>TABLA COMPARATIVA WADE-GILES / PINYIN</b>	<b>1040</b>
<b>TABLA COMPARATIVA PINYIN / WADE-GILES</b>	<b>1043</b>
<b>GOBERNANTES DURANTE EL PERIODO MEDIEVAL JAPONÉS</b>	<b>1047</b>
<b>CRONOLOGÍA COMPARADA DE LOS PERIODOS DE CHINA Y JAPÓN</b>	<b>1049</b>

## LISTA DE FIGURAS

1. <i>Torii</i> . Yasukuni jinja.....	26
2. <i>Kan'non de mil brazos</i> . Tôshôdai-ji .....	37
3. <i>Hokuto mandara</i> .....	39
4. <i>Chikô mandara</i> .....	44
5. <i>Cogiendo un pez-gato con una calabaza (¿?), por Josetsu</i> .....	50
6. <i>Hôô-dô</i> . Byôdo-in.....	52
7. <i>Ginkaku</i> . Ginkaku-ji .....	52
8. <i>Daibutsu-den</i> . Tôdai-ji .....	55
9. <i>Ise-jingû</i> .....	257
10. <i>Garan Haichi zu</i> . Sûfuku-ji. ....	268
11. <i>Shari-den</i> . Engaku-ji.....	269
12. <i>San-mon</i> . Kenchô-ji.....	272
13. <i>San-mon</i> . Engaku-ji .....	272
14. <i>San-mon</i> . Tôfuku-ji.....	274
15. <i>Gozan-jissetsu-zu</i> , por Tettsû Gikai. ....	275
16. Disposición típica de los edificios en un monasterio budista Zen.....	275
17. <i>Sichi-dô-garan</i> .....	278
18. <i>Zen-dô</i> . Eihô-ji.....	281
19. <i>Sashizu utsushi</i> . Plano del Kenchô-ji.....	288
20. Plano del Engaku-ji. ....	289
21. <i>Hôdakaku</i> del <i>Kaisan-dô</i> . Ken'nin-ji .....	293
22. Pasillos cerrados de madera. Eihei-ji.....	296
23. <i>San-mon</i> . Daitoku-ji. ....	298
24. <i>San-mon</i> . Manpuku-ji. ....	302

25. <i>Kan 'non-dô</i> . Eihô-ji .....	305
26. <i>Kaisan-dô</i> . Eihô-ji.....	306
27. Estancia <i>shoin</i> . Katsura Rikyû .....	311
28. <i>Shoin</i> . Katsura Rikyû .....	313
29. <i>Kinkaku</i> . Kinkaku-ji.....	316
30. <i>Ginkaku</i> . Ginkaku-ji.....	319
31. Interior de la vivienda Dô-jinsai. Tôgudô. Ginkaku-ji .....	320
32. <i>Edo-ji</i> . Saihô-ji.....	332
33. Jardín de arena. Ginkaku-ji .....	336
34. Diseños de arena rastrillada empleados en los jardines de estilo <i>karesansui</i> . .....	340
35. Ilustración del jardín <i>karesansui</i> de Ryôan-ji. ....	341
36. Vista del jardín sur del <i>hô-jô</i> . Ryôan-ji.....	343
37. Vista del jardín sur del <i>hô-jô</i> . Daisen'in, Daitoku-ji.....	344
38. Sección <i>ichimatsu</i> del jardín norte. Tôfuku-ji.....	345
39. Camino de piedras. Katsura Rikyû .....	349
40. Vista del jardín principal del Shisen-dô.....	350
41. Fragmento de <i>inka-jô</i> . Yüan-wu K'ê-ch'in.....	403
42. <i>Dichos de un monje budista Ch'an</i> , por Huang T'ing-chien .....	405
43. <i>Reglamento diario para los monjes del Kenchô-ji</i> , por Lan-ch'i Tao-lung.....	407
44. <i>Enseñanzas Zen</i> , por Wu-hsüen Tsu-yan.....	408
45. <i>Furan</i> , por Lan-ch'i Tao-lung.....	408
46. <i>Korin</i> , por Tettô Gikô .....	411
47. <i>Pareja de caligrafías</i> , por Ikkyû Sôjun.....	412
48. Poesía de la colección de <i>kôan Registro de la piedra verde</i> , por Ikkyû Sôjun.....	413
49. <i>Kikan</i> , por Takuan Sôhō .....	415
50. <i>Enseñanzas zen de maestros del pasado</i> , por Musô Soseki.....	416

51. <i>Yuige</i> , por Yin-yüan Lung-ch'i (jp., Ingen Ryûki).....	417
52. <i>Buji</i> , por Sengai .....	418
53. <i>Kugyô Shaka</i> , atribuido a Jasoku.....	429
54. <i>Shussan Shaka</i> , por Liang K'ai .....	430
55. <i>Arhat</i> , por Mu-ch'i.....	433
56. <i>Byakue Kan 'non</i> , por Zheng Wu .....	435
57. <i>Royô Daruma</i> , por Haruya Sôen .....	437
58. <i>Bodhidharma</i> . Autor desconocido. Inscripción por Ichizan Ichinei.....	438
59. <i>Chinzô jisan</i> de Rankei Dôryû.....	441
60. <i>Chinzô de Musô Soseki</i> , por Mutô Shûi.....	442
61. <i>El sexto patriarca, Hui-nêng, cortando bambú</i> , por Liang K'ai .....	444
62. Introducción a la quinta lámina de la serie titulada <i>Las diez canciones del boyero</i> , por Rinzaï Zekkai Chûshin .....	447
63. <i>Conduciendo al "buey"</i> . Quinta lámina de la serie titulada <i>Las diez canciones del</i> <i>boyero</i> , por Shûbun.....	448
64. <i>Han-shan y Shi-tê</i> , por Gei'ai .....	452
65. <i>Han-shan y Shi-tê</i> , por Shûbun.....	452
66. <i>Fêng-kan y Pu-tai</i> , por Li-Ch'üeh .....	453
67. <i>Monje Hsien-tzu</i> , atribuido a Kaô.....	455
68. <i>El poeta Li Po</i> , por Liang K'ai .....	457
69. <i>Paisaje</i> , por Sesshû Tôyô .....	460
70. <i>El retiro de los tres amigos</i> , atribuido a Shûbun .....	462
71. <i>Caquis y castañas</i> , por Mu-ch'i.....	464
72. <i>Orquídeas, bambú y roca</i> , atribuido a Tesshû Tokusai.....	465
73. <i>Ensô gasan</i> , por Kogetsu Zenzai .....	467
74. <i>Fêng-kan descansando sobre un tigre</i> , copia de una obra de Shih k'o.....	473

75. <i>El patriarca Hui k'o (¿?),</i> copia de una obra de Shih k'o .....	474
76. <i>Paisaje nevado,</i> por Liang K'ai .....	477
77. <i>Paisaje de invierno,</i> por Sesshû Tôyô.....	490
78. <i>Paisaje,</i> conocido como “paisaje <i>haboku</i> ”, por Sesshû Tôyô.....	491
79. <i>Rama de ciruelo con inscripción poética,</i> por Ikkyû Sôjun.....	493
80. <i>El inmortal taoísta Ch'in-kaio (jp. Kinko) y sus discípulos,</i> por Sesson Shûkei ....	496
81. <i>Arboleda de pinos,</i> por Hasegawa Tôhaku .....	497
82. <i>Bambú y árbol de ciruelo (detalle),</i> por Ogata Kôrin .....	499
83. <i>Chinzô jisan de Yin-yüan Lung-ch'i</i> .....	502
84. <i>Sansuizu,</i> por Fûgai Honkô .....	504
85. <i>Fujimi jinbutsu gasan,</i> por Sengai .....	507
86. <i>Monje Hsien-tzu,</i> por Sengai.....	509
87. <i>Círculo, triángulo, cuadrado,</i> por Sengai.....	510
88. <i>Kan'nin Ryû Gasan,</i> por Sengai.....	512
89. <i>Chinzô</i> de Ikkyû Sôjun, atribuido a Bokusai Shôtô .....	551
90. <i>Máscara de Okina.</i> Museo Nacional de Tokyo.....	571
91. <i>Okina.</i> Actor: Kiyokazu Kanze.....	580
92. <i>Izutsu.</i> Actor: Keijirô Katayama .....	584
93. Traje de teatro <i>nô</i> de tipo <i>nui haku</i> .....	593
94. Traje de teatro <i>nô</i> de tipo <i>kake-suô</i> .....	594
95. Traje de teatro <i>nô</i> de tipo <i>chôken</i> .....	594
96. <i>Chûkei</i> .....	595
97. <i>Kuro Hannya,</i> por Sato Bio .....	596
98. <i>Rokurin ichiro dai'i,</i> por Konparu Zenchiku .....	652
99. <i>Chinzô de Eisai</i> .....	673
100. <i>Akaraku-chawan,</i> atribuida a Raku Chôjirô.....	724



101. <i>Chasitsu Kankyo-seki</i> . Jukô-in, Daitoku-ji.....	725
102. Cámara de estudio. Shisen-dô .....	742
103. Sesión de <i>sencha</i> . Ôbakusan Manpuku-ji.....	745
104. <i>Tobi-ishi</i> . Urasenke.....	755
105. <i>Machiai</i> . Omotesenke .....	756
106. <i>Tsukubai</i> . Ryôan-ji .....	756
107. Jardín y casa de té Geppa-ro. Katsura Rikyû.....	757
108. <i>Chaseki</i> . Ken'nin-ji.....	758
109. Entrada a la cabaña de té Kon'nichian. Urasenke .....	760
110- Taza de té <i>tenmoku</i> .....	770
111- Taza de té de estilo <i>haku tenmoku</i> .....	771
112. Taza de té de estilo <i>shino</i> . Cerámica Mino.....	773
113. Taza de té de estilo <i>oribe</i> con forma de zapato .....	774
114. Taza de té de estilo <i>ô-ido</i> coreana .....	776
115. Taza de té <i>kuroraku</i> , por Kôetsu .....	777
116. <i>Karamono-Enza-Katatsuki-Chaire</i> .....	779
117. Cuchara de té de bambú con caja de madera laqueada, por Sen Rikyû .....	780
118. <i>Ashiya-Shinnari-Arareji-mon-Kama</i> .....	782
119. <i>Kobizen-Yahazu-guchi-Mizusashi</i> .....	783
120. <i>Seiji-Hôô-mimi-Hanaike</i> .....	785
121. <i>Koiga-mimitsuki-Hanaike</i> .....	786
122. Florero de bambú, por Sen Rikyû.....	788
123. Casa de una habitación, por Takaya Shin.....	814
124. Jardín oriental de arena rastrillada, por Shigemori Mirei. Tôfuku-ji .....	818
125. Jardín norte de piedras cuadradas y musgo, por Shigemori Mirei. Tôfuku-ji.....	818
126. <i>Sin título</i> , por T'ang Hai-wên.....	823

127. <i>Ryû</i> , por Yamaoka Tesshû .....	827
128. <i>Unsui takuhatsu zu</i> , por Nantenbô Tôjû .....	830
129. <i>Bishô</i> , por Hishida Shunsô.....	832
130. <i>Buda dando un discurso</i> , por Murakami Kagaku .....	832
131. <i>Casa blanca</i> , por Kohama Shikei .....	834
132. <i>Meikyou shisui</i> , por Taniguchi Shoun.....	835
133. <i>La casa de té</i> , por Hamano Toshihiro.....	837
134. <i>Días gozosos de acompañar al dios</i> , por Nakamura Uho.....	838
135. <i>Mu</i> , por Nakahama Kendô .....	839
136. <i>Variaciones sobre el símbolo del universo de Sengai</i> , por Pierre Alechinsky ....	853
137. <i>Símbolo de unicidad hombre-mujer</i> , por Julius Bissier .....	861
138. <i>Nô-butai</i> . Teatro nô de Nagoya.....	893
139. Camerinos para los actores de nô. Teatro nô de Nagoya.....	894
140. Sala de té Yushin. Urasenke .....	904
141. Taza de té de estilo Shino, por Arakawa Toyozo .....	912

## VII- TRADICIÓN CULTURAL DEL BUDISMO DE MEDITACIÓN

*Todo pensamiento parcial adquiere configuración y se hace visible en color y forma.*

*La fuerza espiritual total revela sus huellas y se transforma en vacío.*

*Cuando se sale del ser y se entra en el vacío se consume el Tao admirable.*

*Todas las formas parciales adquieren apariencia corporal, ligadas a una fuente verdadera.*

*(De la retención del cuerpo transformado).<sup>1</sup>*

La tradición del budismo de Meditación se ha conformado de modo diverso en aquellos países de Asia Oriental en que florecieron originalmente estas enseñanzas, manifestándose en cada uno de ellos estilos distintivos que se encuentran representados en muy diferentes tipos de manifestaciones artísticas. Pero aunque cada forma artística particular pueda presentar numerosas peculiaridades según los variados países, escuelas, periodos históricos y artistas individuales, ha de considerarse que todas las obras inspiradas por los principios doctrinales del budismo de Meditación muestran una serie de puntos en común en relación con esta tradición cultural.

Debido a la gran diversidad de artes y manifestaciones artísticas que aparecen reunidas en este contexto, resulta esencial tener muy presente el marco histórico en que las diferentes artes se desarrollaron en contacto con este movimiento. Dicho contacto se produjo de modo independiente en cada una de ellas, y en algunas artes de carácter auto-expresivo fue efectivo a partir del momento en que se trataron de expresar las ideas de esta tradición relacionadas con la meditación y el fenómeno de la iluminación, con lo que se pusieron en evidencia toda una serie de nociones y características estéticas propias de este contexto.

---

<sup>1</sup> .- En Odier, Daniel y Marc de Smedt 1975, p. 234.

Antes de pasar a mostrar en el siguiente capítulo los conceptos, categorías y principios estéticos relacionados con el movimiento de Meditación, y establecer en los capítulos posteriores el marco histórico en que se desarrollaron las diferentes artes que fueron integradas en este movimiento cultural, parece apropiado exponer ahora un panorama histórico del arte generado en los templos del budismo Ch'an y Zen, además de realizar ciertas consideraciones sobre aquellas condiciones que hacen posible la plasmación en el arte de la doctrina contenida en este tipo de budismo.

La exposición del presente capítulo comenzará con un apartado mediante el que se estudia el arte del budismo Zen japonés como parte del amplio contexto del arte inspirado por el budismo de Meditación, para lo cual se mostrará un marco histórico general del arte representativo de este movimiento mediante el que se resaltan los periodos de mayor influencia tanto del Ch'an chino como del Zen japonés. De tal modo, podrá apreciarse la íntima relación que el movimiento Zen mantuvo con la cultura china, si bien es cierto que el budismo de Meditación japonés desarrolló un carácter independiente al adquirir características propias e influir en otras artes que no se habían practicado en China. Para finalizar este apartado introductor, resultará oportuno exponer un marco teórico mediante el que se muestren aquellas condiciones a las que es preciso atender para abordar el estudio del arte *zen*, el cual será diseñado a partir de las indicaciones realizadas por Hisamatsu Sin'ichi en su obra *Zen to bijutsu (Zen y bellas artes)*.

A continuación, con el fin de definir el carácter del arte surgido en el budismo Zen y situarlo dentro del conjunto de los diferentes movimientos religiosos y artísticos del budismo japonés, se realizará un análisis del fenómeno de la naturalización del budismo en Japón. Primeramente, se observarán aquellas contribuciones originales *shintô* que fueron decisivas tanto para el budismo como para sus artes en Japón, señalándose asimismo las aportaciones más decisivas del budismo para el pensamiento y las artes de esta nación. Posteriormente, con el objetivo de observar el cambio en la percepción del mundo que se produjo en el

seno de las más influyentes escuelas del budismo japonés, se expondrán las diferencias básicas entre los tres grandes grupos que pueden distinguirse en el budismo japonés tradicional, enmarcando cada uno ellos en aquellos periodos en la historia de Japón en que fue más destacada su influencia. Para ilustrar dicha reflexión se emplearán algunos ejemplos artísticos característicos de las respectivas formas de expresión de cada uno de estos grupos de budismo, tratándose así de observar de modo contrastable la peculiar manera en que es manifestada la creatividad de los artistas que ejecutan sus obras inspirados por los principios del budismo de Meditación japonés.

Seguidamente, con el propósito de ahondar sobre las cualidades adquiridas por aquellos artistas que reciben inspiración para sus obras de los ideales de este movimiento, se realizará una reflexión sobre lo que puede ser entendido como la aplicación del “espíritu del *zen*” en las artes. Para este análisis se expondrá el método de enseñanza de las artes que es seguido en los templos del budismo Zen y se observarán los problemas inherentes a la producción artística y literaria en este contexto, surgidos a causa de la concepción original de este tipo de budismo como movimiento que trata de guiar a sus seguidores en el camino hacia la iluminación.

Para concluir el presente capítulo será expuesto el fenómeno de unión entre lo religioso y lo secular que se produce en este contexto, y se plantearán ciertas nociones sobre la teoría del “camino del arte” (*geidô*) –en la cual se incluyen una gran variedad de artes que son concebidas dentro de esta tradición como “caminos” (*dô*) de iluminación–, al revelarse fundamental dicha teoría para el estudio del fenómeno de la expresión artística en el contexto del budismo Zen.

Tras la introducción que se presenta en este séptimo capítulo, en el capítulo octavo se afrontará una reflexión más amplia sobre el carácter de la historia del arte y la manera en que ha sido abordada de modo científico esta disciplina. Se realizará una inquisición sobre las singulares características que concurren en la apreciación estética por parte de los seres humanos, así como una exploración

de las concepciones estéticas occidentales y orientales más significativas. Todas estas indagaciones sirven como marco de referencia previo al análisis de aquellos conceptos, categorías y principios estéticos que operan en el contexto del budismo de Meditación y que han sido señalados en sus estudios por destacados filósofos relacionados con este movimiento, siendo esencial su comprensión a la hora de abordar el fenómeno de las repercusiones de este tipo de budismo en el mundo del arte. A partir del capítulo noveno será cuando comiencen a examinarse las diferentes artes que han recibido la influencia del budismo de Meditación, empleándose para esta exposición ejemplos reveladores de la expresión individual de destacados artistas relacionados con dicho movimiento, para finalizar en el último capítulo con las repercusiones estéticas perceptibles en el arte contemporáneo, las cuales surgen en gran parte en un contexto laico.

## **EXPRESIÓN ARTÍSTICA EN EL BUDISMO ZEN**

A lo largo de la historia de Asia Oriental, los países de China Corea y Japón han mantenido una estrecha relación durante muchos periodos, siendo China el núcleo central desde el que se difundieron muchos de los avances culturales y espirituales hacia Japón. Ello se manifiesta también de un modo evidente en la recepción del budismo de Meditación y de sus artes por parte de Japón.<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> .- Dumoulin indica que esta íntima relación con la cultura china debe reconocerse en tantos contextos como sea posible, siendo así que hasta el día de hoy en Japón ha existido un inmenso respeto y una reverencia profundamente enraizada por los chinos, si bien aclara a continuación: “No obstante, los japoneses han mantenido siempre un grado de independencia, lo cual es también manifiesto en su recepción del Zen. El Zen en Japón lleva la huella particular de este país. Esto puede ser observado en los ‘caminos’ y artes japoneses inspirados por el Zen”. Dumoulin, Heinrich 1979, p. 82. De modo similar, tras apuntar la necesidad de reconocer que muchos tipos de budismo japonés tuvieron su origen en India y florecieron en China antes de llegar a Japón, Pilgrim declara: “Una vez firmemente integrados como parte de la sociedad y la cultura japonesa, el budismo y sus artes se movieron cada vez más desde una religión y un arte ‘extranjeros’ hacia una religión y un arte que refleja el genio distintivo de Japón”. Pilgrim, Richard B. 1993, p. 14.

Para proceder al análisis de las manifestaciones artísticas producidas bajo la influencia del budismo Ch'an en China y del Zen en Japón, ha sido necesario realizar una reflexión tanto sobre la naturaleza del taoísmo y del confucianismo chinos como sobre la del budismo *Mahâyâna* según se desprendió de India, China y Corea, y se desarrolló posteriormente en la historia de Japón. No obstante, ha de observarse aquí de nuevo una importante aclaración sobre la cuestión de Japón y su recepción del budismo, pues lo que Japón recibió no debería ser designado simplemente "budismo", sino "budismo chino" o (reconociendo la aportación de Corea el primer periodo de transmisión) "budismo de Asia Oriental".<sup>3</sup>

En realidad, lo que el budismo japonés representa es una "japonización" del budismo chino y coreano más bien que del budismo indio; además, debido a que la adaptación del budismo en Japón tuvo lugar a través de la forma religiosa originaria de lo que conoce como animismo,<sup>4</sup> el budismo japonés resulta ser bastante diferente tanto del budismo indio como del chino o del coreano.<sup>5</sup>

---

<sup>3</sup>.- Según observa Reader, la posición del budismo como vínculo entre India y el Este de Asia ha de ser considerada crucial, porque cualquier valoración que desee tratar esta zona de Asia como conteniendo cualquier forma de comunidad cultural, ha de situar al budismo en o cerca de su centro. Aunque ciertamente el budismo tuvo su origen en India, el budismo que llegó a Japón no fue el que dejó India o alcanzó China, sino una forma que antes de llegar a Japón pasó a través de varios filtros culturales de entre los cuales el chino fue el más influyente. Los modelos de interacción de Japón con otras culturas, que pueden ser analizados en términos de periodos de contactos seguidos por periodos de clausura, o en términos de asimilación de elementos culturales foráneos filtrados a través de unas lentes culturales japonesas, pueden ser también contemplados en el fenómeno de la recepción del budismo, la cual fue llevada a cabo principalmente mediante la interacción con el budismo chino. Cf. Reader, Ian 1998, pp. 38-40.

<sup>4</sup>.- El término "animismo" es proveniente del latín *anima* ("espíritu" o "alma"), y desde que fue introducido en 1871 por el antropólogo inglés E. Taylor (1832-1917) ha llegado a ser ampliamente utilizado. Hay una gran variedad de clases de animismo, pero la veneración de los espíritus desde tiempos antiguos en Japón es prácticamente una definición de este término. Cf. Tachikawa Musashi 1998, p. 63.

<sup>5</sup>.- Cf. Reader, Ian 1998, pp. 39-40; Tachikawa Musashi 1998, p. 64. Aparte de las diferencias entre zonas geográficas y periodos históricos, resulta también preciso considerar las diferencias entre las escuelas y artistas pertenecientes al movimiento budista de Meditación. No obstante las diferencias existentes, Pilgrim observa con respecto al budismo japonés: "Por muy diferente que sea el contenido específico de las discipli-

Puede afirmarse que la cultura del movimiento de Meditación ocupa un lugar central en los dos países de Asia por los que principalmente se expandió su influencia: China y Japón. Mientras en China el periodo de influencia del Ch'an se inicia durante la dinastía T'ang (618-907) y alcanza su apogeo en la dinastía Sung del Sur (1127-1279), en Japón el periodo de mayor influencia del Zen comienza con la transmisión del Ch'an desde principios del periodo Kamakura (1192-1336) y se extiende durante los periodos Nanbokuchô (1336-1392), Muromachi (1392-1568), Momoyama (1568-1603) y principios de Edo (1603-1868).

Aunque ya existían en Japón ejemplos del sistema Ch'an de la dinastía T'ang en el siglo VIII d. C., no será hasta el periodo Kamakura —coincidiendo con el periodo de máximo apogeo de la dinastía Sung de China (hacia finales del siglo XIII)—, cuando se inicie la definitiva introducción del Zen con las escuelas Sôtô y Rinzai. Desde los siglos XIV al XVII, durante los periodos Kamakura, Muromachi, Momoyama y principios de Edo, la influencia espiritual del Zen logró extenderse en todos los niveles sociales, aunque su mayor pujanza siguió mostrándose a lo largo de todos estos siglos principalmente entre la clase guerrera, y se manifestó explícitamente en una serie de artes que influyeron enormemente en el desarrollo de la mentalidad japonesa. Cuando en el siglo XVII la escuela Ôbaku llevó a Japón el budismo Ch'an de la dinastía Ming, justo al mismo tiempo en que comenzaba a expandirse la escuela Fuke, se produjo un renacimiento de los orígenes chinos que contrastaba con el *zen* de las escuelas instaladas en territorio japonés, pues el budismo de Meditación ya había sido japonizado desde los siglos XIII al XVI en el seno de las escuelas Sôtô y Rinzai.

Por un largo periodo de cerca de quinientos años los japoneses vivieron rodeados por una atmósfera espiritual impregnada del carácter del budismo de Meditación, y en este clima las artes ocuparon un lugar fundamental. Algunas de estas artes son de origen chino y fueron profundamente transformadas y, por

---

nas o enseñanzas de escuela a escuela, de cultura a cultura, o de periodo histórico a periodo histórico, los temas fundamentales permanecen". Pilgrim, Richard B. 1993, p. 11.



decirlo así, recreadas en Japón. Otras artes son específicamente japonesas, incluso en un plano puramente histórico, aunque todas ellas hayan tenido sus remotos antecedentes en China y posteriormente hayan recibido otras influencias.<sup>6</sup> En el grupo de artes de origen chino practicadas en el contexto del Zen japonés se encuentran arquitectura, caligrafía, dibujo a la tinta, literatura y una gran parte de la jardinería. Entre las artes que presentan una impronta definidamente japonesa se integran la “vía del té”, incluyendo algunas de sus artes relacionadas, los jardines de estilo *karesansui*, y otras artes japonesas que han sido profundamente influenciadas por el Zen aunque no pertenecen realmente a este contexto cultural, como son el teatro *nô* y algunas formas poéticas como *renga* y *haiku*.<sup>7</sup>

Las tres escuelas tradicionales de budismo Zen en Japón, Sôtô, Rinzai y Ôbaku, habían tenido sus raíces históricas en diversas formas de Ch'an chinas, las cuales también habían jugado un importantísimo papel cultural en la historia de China. Cuando estas ramas o escuelas del budismo fueron establecidas en Japón, traían ya con ellas elaboradas formas artísticas y gustos estéticos exclusivamente relacionados con las instituciones del budismo Ch'an. Estas formas consistían en la arquitectura y jardinería de templos, así como en una iconografía escultórica budista relativamente estandarizada,<sup>8</sup> aunque ciertamente se habían

---

<sup>6</sup>.- Hay que considerar que en el budismo de Meditación no se ha creado ningún arte, sino que en este contexto han sido integradas una serie de artes desarrolladas en Asia Oriental que, por lo demás, resultan ser muy diferentes a las que han definido tradicionalmente el concepto de arte en la cultura occidental. Como señala Hoover: “De modo interesante, los maestros Zen no se preocuparon de inventar nuevas formas de arte, sino más bien, adoptaron formas existentes japonesas (y en ocasiones chinas) y las revisaron para adecuarlas a los propósitos del Zen”. Hoover, Thomas 1977, p. 5.

<sup>7</sup>.- Además de la distinción entre artes *zen* de origen chino y artes *zen* de origen específicamente japonés, puede establecerse otra distinción entre artes directamente relacionadas con las escuelas del budismo de Meditación, que eran practicadas en China, Corea y Japón, y siguen practicándose actualmente en muchos templos de esta institución, y artes que muestran influencia de ideales religiosos y estéticos *zen*, que son artes basadas en los ideales del budismo Zen aunque se practican en un ámbito laico. Entre estas últimas destacan la “vía” del té y el teatro *nô*.

<sup>8</sup>.- Como puede observarse en una visita a un monasterio Zen, en diferentes partes de la institución aparecen instaladas ciertas figuras budistas. Una detallada descrip-

encaminado desde hacía tiempo mucho más allá de tales artes a expresiones originales en caligrafía, pintura y literatura.<sup>9</sup> Con el transcurso del tiempo, el abanico de las artes que absorbieron la influencia del Zen en Japón se extendió hasta límites difícilmente imaginables en su territorio chino original.

## MARCO HISTÓRICO DEL ARTE ZEN EN JAPÓN

Firmemente establecido durante el periodo Kamakura, el budismo Zen comenzó a prosperar bajo la familia Hôjô, la cual expandió su regencia a lo largo del siglo XIII y parte del siglo XIV. Durante esta época, coincidiendo con el

---

ción con ilustraciones de diversas estatuas y pinturas, puede verse en la antología de textos Zen titulada *Manual of Zen Buddhism*. Suzuki, Daisetz T. 1960, pp. 153-186. Entre las diversas figuras destaca por encima de todas la de Buda Śâkyamuni, seguida por ciertos *bodhisattva* (algunos de los cuales aparecen en ocasiones en el Salón Principal de Buda en lugar de Buda Śâkyamuni, como pueden ser Monju [scr., Manjusri], Fugen [scr., Samantabhadra], Kan'non [scr., Avalokiteśvara], Yakushi [scr., Bhaisajyaguru], Miroku [scr., Maitreya], Jizo [scr., Kshitigarbha] y Kokûzô [scr., Akasagarbha]), los *rakan* [scr., *arhat*] (que generalmente en número de dieciséis se encuentran instalados en el segundo piso de la puerta principal [jp., *sanmon*]), los *niwo* (“dos reyes guardianes”, situados a ambos lados de la puerta principal), los *shitenno* (“cuatro dioses guardianes”, instalados en el Salón Principal de Buda), otras divinidades de origen indio como Benzaiten (divinidad femenina que representa los ríos), Idaten (dios de la cocina), Ususama Myowo (dios del baño), Sanbo Kojin (dios de la montaña) o Daikokuten (dios de la abundancia material). Junto a estas figuras legendarias, aparecen representados patriarcas (siendo venerados fundamentalmente Bodhidharma y el maestro fundador de cada templo), así como otras figuras históricas de origen chino (como son los ascetas vagabundos Kanzan [ch., Han-shan] y Jittoku [ch., Shih-tê] o Hotei [ch., Pu-tai]) o japonés, como puede ser el caso del príncipe Shôtoku Taishi (574-622). Sobre los motivos iconográficos empleados en la pintura, ver adelante pp. 422-468.

<sup>9</sup>.- Cf. Pilgrim, Richard B. 1993, p. 40. Como señala este autor: “Una relación de mutua interdependencia entre las grandes instituciones Zen y los grandes productores de cultura ya había sido establecida en el contexto chino, y de ese modo los grandes pintores y poetas Zen de China proveyeron muchos de los modelos para las artes Zen japonesas. Estas tradiciones Zen continuaron y crecieron en el suelo japonés. En este contexto no sólo se produjeron formas artísticas distintivas (especialmente en pintura, caligrafía, poesía y jardines), sino que también estas tradiciones llegaron a ser una especie de patrón de las artes en los periodos medievales (periodos Kamakura y Muromachi, siglos XIII-XV). Operando mano a mano con las altas esferas de la sociedad y los poderes culturales, los estilos y gustos estéticos Zen dominaron la cultura japonesa a través de esos periodos y conservaron su importancia más allá de ellos hasta los tiempos modernos”. Pilgrim, Richard B. 1993, p. 40.

periodo de la dinastía Sung del Sur, se enviaron a China una serie de embajadas comerciales en las que los maestros Zen viajaron frecuentemente, convirtiéndose en auténticos emisarios para la transmisión de ideas y modas chinas a Japón. A pesar del importante papel cultural desempeñado por la institución Zen durante el periodo Kamakura,<sup>10</sup> no será hasta el periodo Muromachi, sin embargo, cuando adquieran su verdadero esplendor en Japón muchas de las artes asociadas con el budismo de Meditación.

Los hitos culturales más importantes del periodo Muromachi –época tumultuosa en la historia de Japón en la que se extendieron las guerras continuas en diversas partes del país– aparecen marcados por las llamadas culturas de Kitayama (zona situada en la parte norte de Kyoto) y de Higashiyama (en la parte oriental de esta misma ciudad), las cuales se corresponden con las épocas del tercer *shôgun* Ashikaga Yoshimitsu (1358-1408) y del octavo *shôgun* Ashikaga Yoshimasa (1436-1490).

Dentro de estas dos fases culturales del periodo Muromachi se produjeron algunos de los más interesantes logros asociados con las artes del movimiento budista de Meditación, como lo muestran, por ejemplo, las creaciones del teatro dramático *nô* y de muchas de las artes relacionadas con “vía del té” (*chadô*), entre las que se encuentran cerámica, *chabana*, artes del bambú, madera, laca y metal, que se desarrollaron enormemente a partir de este periodo. Asimismo, han de destacarse la caligrafía, la pintura *suiboku* y las artes literarias, las cuales florecieron como parte de las actividades artísticas desplegadas en los templos Zen principales de Kyoto, conocidos como los *gozan* o Cinco Montañas.

---

<sup>10</sup> .- Varley señala el papel que jugaron los monjes *zen* de este periodo y apunta algunas de las razones por las cuales fueron elevados a la elite social: “En breve, ellos continuaron la nueva fase de préstamo cultural desde el continente que había comenzado tras la fundación de la dinastía Sung a finales del siglo décimo y fue acelerada durante la expansión del comercio exterior bajo los Taira en el duodécimo. Los líderes del sogunato invitaron a los monjes Zen (tanto chinos como japoneses) a Kamakura no sólo a causa de su interés en el Zen, sino también porque esos sacerdotes podrían servir para elevar la vida cultural de la nueva capital militar”. Varley, H. Paul 1973, p. 74.

Durante la época del tercer *shôgun* Ashikaga Yoshimitsu, así como en la regencia de su sucesor, Ashikaga Yoshimochi, fue proporcionado un importante estímulo a las artes Zen por parte del Gobierno. Desde la residencia conocida como Pabellón de Oro o Kinkaku, que dio nombre a la llamada Cultura de las Montañas del Norte (*Kitayama Bunka*) a causa de su localización, Yoshimitsu fue responsable en gran medida del florecimiento cultural que tuvo lugar en su época. Uno de los principales estímulos para que se produjera dicho florecimiento fue, sin duda, la renovación de los contactos formales con la China de los Ming.

Aunque durante la hegemonía de la anterior dinastía de los Yüan el comercio y el intercambio con Japón se redujeron drásticamente, se sabe que durante el siglo XIV el regente Hôjô Takaoki y el *shôgun* Ashikaga Takauji enviaron sendas misiones comerciales hacia China.<sup>11</sup> La renovación de los contactos oficiales con la dinastía Ming fue llevada a cabo sobre todo debido al interés provocado por las posibilidades comerciales y los intercambios culturales. Ello también supuso un nuevo impulso en la recepción del budismo de Meditación en Japón debido a que en muchas de las embajadas enviadas hacia China en aquella época viajaron influyentes maestros Zen de las escuelas Rinzai integradas en el sistema *gozan*. Al igual que había sucedido durante el periodo Kamakura, donde los templos Zen lideraron los tratos comerciales con la dinastía Sung, los templos Zen de Kyoto también tomaron el liderazgo en la primera fase de las renovadas relaciones con China en la dinastía Ming.<sup>12</sup>

---

<sup>11</sup> .- Se conoce que en 1325 y en 1341 se enviaron dos misiones comerciales con el fin de adquirir fondos para la reparación de un templo Zen y la construcción de otro nuevo. Cf. *ibíd.*, p. 78.

<sup>12</sup> .- En estas embajadas se coleccionaron obras de arte tales como caligrafías o dibujos a la tinta, realizados tanto por académicos como por algunos excéntricos monjes Ch'an de la dinastía Sung, las cuales se conservan hoy día en Japón como tesoros sumamente apreciados. Otro resultado de esta relación cultural con China en esta época fue la producción de un cuerpo de literatura y erudición en los principales monasterios Zen Rinzai de Kyoto que es denominada vagamente como Literatura de las Cinco Montañas (*Gozan Bungaku*). Sobre la Literatura de las Cinco Montañas, ver adelante, pp. 526-528.

Tras la elección del octavo *shôgun* Ashikaga Yoshimasa, nieto del *shôgun* Yoshimitsu, y debido al delicado balance existente en la hegemonía del clan de los Ashikaga durante toda la primera mitad del siglo XV, se encendió la Guerra de Ônin (1467-1477), la cual dejó al país devastado y exhausto, convirtiéndose el Gobierno Ashikaga en una figura meramente nominal hasta su caída definitiva en 1573. A pesar del daño provocado por esta guerra y el desorden subsiguiente, sólo unos años después Yoshimasa mandó edificar el Pabellón de Plata o Ginkaku –en contraste con el Pabellón de Oro de Yoshimitsu– en las colinas orientales de las afueras de Kyoto (Higashiyama), dedicándose allí al fomento de las artes. Con ello se inició una fase cultural de esplendor sin precedentes (*Higashiyama bunka*), que usualmente se considera que abarca la segunda mitad del siglo XV y también tiene como referente al budismo Zen.

Durante todo el periodo Muromachi, y aunque históricamente basadas en las historias y colecciones de dichos de los patriarcas Ch'an de China, los templos Zen de la zona de Kyoto desarrollaron un peculiar estilo japonés, teniendo lugar en este momento la transformación de una serie de artes, como la jardinería, el *chanoyu*, el teatro *nô* y muchas otras, que fueron proyectadas bajo la influencia de los ideales estéticos del budismo Zen. Destacados monjes pertenecientes a este movimiento llegaron a ser consejeros de algunos miembros de la clase política gobernante; otros fueron diseñadores de jardines, maestros de té, expertos calígrafos, pintores, etc.; y muchos de ellos también fueron expertos conocedores de pintura y de otros muchos objetos de arte que se hallaban en las colecciones de los *shôgun*.

De este modo, a pesar de las violentas guerras civiles que tuvieron lugar a lo largo de los siglos XV y XVI, las artes florecieron durante el periodo Muromachi de un modo que no había sido conocido hasta entonces, tal como queda plasmado en los Pabellones de Oro y de Plata,<sup>13</sup> así como en numerosas obras de

---

<sup>13</sup> .- Sobre estos edificios representativos del periodo Muromachi, ver más adelante, pp. 51-53 y 314-320. (figs. 7, 29, 30 y 31).

arte, en especial las pinturas de tinta que se han conservado de este periodo realizadas bajo el patronazgo de la corte de los *shôgun*. En ellas puede apreciarse un renacimiento en Japón del estilo procedente de la época Sung del Sur de China, mediante el que pintores como Chôdensu, Nôami, Geiami, Sôami, Shûbun, Kei Shoki, Sesshû o Sesson, reflejaron los más elevados logros estéticos de este tipo de pintura en Japón a lo largo de los siglos XV y XVI.<sup>14</sup>

Mientras las escuelas de budismo, incluyendo el Zen, fueron eclipsadas en los siglos posteriores al periodo Muromachi, los gustos estéticos y los estilos artísticos influenciados por el Zen continuaron jugando un poderoso papel en la cultura japonesa. En la actualidad, de entre los diferentes movimientos surgidos en el budismo japonés, el Zen resulta ser el que suscita mayor interés en Occidente; y es probable que tal vez ello no sólo sea por el gran número de practicantes interesados en los beneficios del *zazen* o meditación sentada, sino, sobre todo, por su inmensa capacidad de evocación al ser aplicada esta meditación en el terreno del arte.

La sugestiva influencia del budismo Zen se puso en evidencia a través de una amplia variedad de logros artísticos que fueron realizados tanto en los tiempos medievales como en los modernos; e incluso podría decirse que mucha de la práctica del Zen llegó a ser la práctica de las artes en Japón, logrando extenderse hacia todos los niveles de la sociedad, especialmente una vez que el Zen y otras instituciones budistas perdieron poder político y social después del siglo XVI, cuando otras influencias empezaron a ser dominantes: el neoconfucianismo en el

---

<sup>14</sup>.- Según observa Langdon: “El bastante fino esteticismo, aunque maravillosamente extravagante, practicado bajo los Fujiwara desde el siglo X hasta el fin del siglo XII, y las subsecuentes rudas y entusiastas modas en los cuarteles militares en Kamakura en los siglos XIII y XIV, dieron lugar hacia el siglo XV a una pintura altamente seria enteramente divorciada de ambas formas previas. Ya no aparecen más aquellos preciosos, iluminados, textos sagrados en brillantes colores, ni rollos de viaje ni conflagraciones violentas y batallas. En lugar de ello vino a Japón desde la dinastía Sung en China un renacimiento de pintura a la tinta filosófica y poética de una clase que los mismos chinos, a pesar de sus intentos, nunca han sido capaces de recuperar”. Langdon, Warner 1988, p. 56.

siglo XVII, los ideales de la clase comerciante del siglo XVIII, el resurgimiento del *shintô* en el siglo XIX y, finalmente, los ideales occidentales introducidos durante los siglos XIX, XX y XXI.

## MARCO TEÓRICO PARA EL ESTUDIO DEL ARTE ZEN

Tras la serie de estudios y citas en que, de modo más bien colateral, se señalaron una serie de características surgidas en el ambiente cultural y artístico desarrollado en los templos y monasterios del budismo de Meditación,<sup>15</sup> aparecieron publicadas en 1958 las reflexiones que sobre este asunto realizara Hisamatsu Sin'ichi (1889-1980), miembro destacado de la escuela filosófica de Kyoto que gira en torno a la figura del gran filósofo japonés Nishida Kitarô. En su obra *Zen to bijutsu (Zen y bellas artes)*, publicada originalmente en japonés en 1958 y traducida al inglés en 1971 bajo el título *Zen and the Fine Arts*, dicho autor observó una serie de “siete características interrelacionadas” que deben aparecer en las manifestaciones artísticas influenciadas por el budismo de Meditación.<sup>16</sup>

Lo que resulta de gran importancia para el análisis del budismo Zen en el terreno de las artes, según observó Hisamatsu Sin'ichi, es indagar en la cuestión del “tema fundamental de expresión”, pues dentro de este grupo de artes que se encuentran interrelacionadas en el contexto cultural del Zen, han existido y existen una serie de expresiones que presentan todas ellas similares características al contener la base de lo que ha sido construido o formado por este complejo, y cuya naturaleza, por tanto, requiere ser especificada. Es decir, para poder asimi-

---

<sup>15</sup> .- Las referencias de aquellos autores que han tratado de elucidar el fenómeno del arte surgido bajo la influencia del budismo de Meditación, apuntando algunas de sus características estéticas, pueden consultarse más adelante, pp. 198ss.

<sup>16</sup> .- Hisamatsu Sin'ichi, quien realizó su entrenamiento *zen* en el famoso templo Myôshin-ji sin por ello abandonar su carrera académica y, posteriormente, fue profesor en varias universidades japonesas hasta llegar a ocupar la cátedra de filosofía de la religión y budismo en la Universidad de Kyoto de 1943 a 1949, señala que “los rasgos generales de este complejo integrado de formas culturales pueden ser descritos en términos de siete características interrelacionadas” Sobre las siete características estéticas, cf. Hisamatsu, Sin'ichi 1974, pp. 28-38 y 52-59. Ver también adelante, pp. 221-238.

lar el significado de lo que aparece expresado en estas manifestaciones artísticas sería necesaria una comprensión de aquello que es propio del Zen y que conduce necesariamente hacia la creación de tales manifestaciones expresivas.<sup>17</sup>

De acuerdo con este autor, para lograr dicha comprensión se hace preciso revisar cuatro parámetros básicos que definan la trama cultural en la que se integra este grupo de artes. No sería suficiente decir simplemente que el origen de tal o cual obra es probablemente Zen, sino que es necesaria mayor clarificación y penetrar en el asunto con detenimiento.<sup>18</sup> Según expresó Hisamatsu Sin'ichi con respecto a la atribución de la influencia del budismo de Meditación en determinadas obras de arte:

[...] La gente dice vagamente que la fuente raíz es probablemente Zen. Pero la mera conjetura –o deducción lógica– de que esto es probablemente Zen no es lo mismo que saber definitivamente que esto realmente es Zen. De aquí se sigue que si nosotros queremos afirmar que esto es Zen, debemos determinar detalladamente qué es el Zen; por qué, a partir de que el Zen es de tal o cual naturaleza, éste puede ser la raíz de las Siete Características y contener sus principios; y de qué modo llega a expresarse a sí mismo”.<sup>19</sup>

Éste sería uno de los cuatro problemas a resolver, según expuso Hisamatsu en su obra. La segunda cuestión básica sería comprender que las artes que presentan las “siete características” no se encuentran limitadas al arte en el sentido reducido del término, sino que, más bien, abarcan el total de la vida o naturaleza humana. Este punto fue explicado del siguiente modo por Hisamatsu:

En el budismo, las actividades humanas son clasificadas en seis *vijñāna* o percepciones; a saber, percepción a través de los cinco órganos de los sentidos –ojos, oídos, nariz, lengua y cuerpo– y percepción a través de los *mana*, lo cual es llamado comúnmente conciencia. Puede decirse rigurosamente de este proceso sexpartito que representa el funcionamiento de la naturaleza humana en todas

---

<sup>17</sup> .- Cf. Hisamatsu, Sin'ichi 1974, pp. 38-40.

<sup>18</sup> .- Cf. *ibíd.*, p. 38.

<sup>19</sup> .- *Ibíd.*, pp. 38-39.



sus esferas. Ahora bien, este grupo de bellas artes se extiende a lo largo de todas estas esferas, incluyendo, por ejemplo, incluso los principios morales y la filosofía, los cuales asumen ambas formas muy singulares. Siendo este el caso, es de suponer que la fuente raíz de estas bellas artes sea algo que se expresa a sí misma en todas las esferas de la existencia humana. No puede ser algo que aparece sólo en el arte en el sentido reducido o sólo en lo que es teórico o ético. Más bien, cuando quiera y del modo que quiera expresarse a sí mismo, lo que es expresado debe tener un amplio significado. En este sentido, el tema fundamental de este grupo de bellas artes no es algo tanto artístico como algo que está más allá del arte. Cuál es tal Tema Fundamental, o, aquello *que puede expresarse a sí mismo en todas las esferas de la vida humana*, supone un importante problema.<sup>20</sup>

Una tercera labor necesaria para apreciar las características de este contexto cultural, sería la delimitación de las áreas geográficas en que han surgido este grupo de artes. Según Hisamatsu, se limitan a la zona de Asia Oriental que comprende los territorios de China, Corea y Japón, y no se presentan en Tíbet, India o Asia Central, incluso aunque son áreas de Oriente, como tampoco en América o Europa. Así, resulta que el “tema fundamental” que se expresa a sí mismo en esas manifestaciones debe explicar el hecho de que ha existido sólo en esas áreas limitadas. La carencia de expresiones de esta clase en otras áreas es considerada derivada de la carencia de la aparición de este complejo cultural en algún otro lugar que no sea China, Corea o Japón. De tal modo, puede decirse que en aquellas áreas donde este complejo cultural no existió, tampoco lo hicieron las artes bajo discusión, por lo que, en consecuencia, este singular grupo de artes –junto con el “Zen”– es único de los países orientales de China, Corea y Japón.<sup>21</sup> Hisamatsu expresó así la importancia de las áreas geográficas, y anotó:

Aquí, de nuevo, aparece la cuestión de *la naturaleza del Tema Fundamental que satisfaga esas determinadas condiciones geográficas*.<sup>22</sup>

---

<sup>20</sup> .- *Ibid.*, p. 39.

<sup>21</sup> .- Cf. *ibid.*, p. 40.

<sup>22</sup> .- *Ibid.*, p. 39.

En último lugar, ha de ser apreciado que este contexto cultural emergió en determinados periodos históricos. Según manifestó Hisamatsu: “Apareció durante alrededor de diez siglos, estrictamente desde el siglo VI al XVI. Por consiguiente, el Tema Fundamental de expresión debe ser algo que estaba funcionando expresándose a sí mismo durante estos diez siglos. Una vez más, el problema es, *¿cuál es este Tema que satisface esas condiciones temporales?*”.<sup>23</sup>

Estas son las cuatro cuestiones que, según Hisamatsu, precisan ser contestadas en relación con el problema del “tema fundamental” –el “vacío”, la “nómente” o el “ser sin forma que es absolutamente nada”– expresado en esta cultura. Y al explicar que el Zen –o budismo de Meditación– es el tema fundamental de esa cultura y el fundamento de esas “siete características estéticas”, afirmó además que la expresión del Zen pudo realizarse en ciertos periodos y ciertas áreas porque existió una necesidad histórica que hizo surgir a esta cultura.<sup>24</sup>

Según expresó Hisamatsu sobre la importancia del “ser sin forma” para las artes *zen*, tras hacer referencia a dos famosas obras de pintura realizadas por monjes Ch’an que reflejan dicho “ser sin forma” o “verdadero ser”:

Es en esta indicación directa del Ser sin Forma donde se sustenta la singularidad de las expresiones de la cultura Zen.[...] Esta clase de expresión cultural Zen es por tanto imposible a menos que surja de aquellas personas –o en aquellos periodos– que han conocido el Despertar de este Ser sin Forma, o al menos tienen este Despertar del Ser sin Forma como interés fundamental.[...]<sup>25</sup>

Hisamatsu Sin’ichi dedujo que solamente en aquellas áreas y periodos en que floreció la cultura del budismo de Meditación fue donde aparecieron las manifestaciones artísticas que han de ser discutidas en relación con este movimiento. De este modo, delimitó de modo estricto el ámbito espacial y temporal de las artes *zen*, negando la posibilidad de que se produzcan manifestaciones de este tipo

---

<sup>23</sup> .- *Ibíd.*, p. 39.

<sup>24</sup> .- Cf. *ibíd.*, p. 40.

<sup>25</sup> .- *Ibíd.*, pp. 18-19.

más allá de los límites espaciales y temporales en los que el budismo de Meditación alcanzó su mayor esplendor. No obstante, aunque la historia del movimiento de Meditación presenta periodos de germinación, auge y decaimiento, no ha de pensarse que el budismo Zen desapareció definitivamente en Japón durante el periodo Edo, ni que el interés por el “despertar del ser sin forma” sea algo que se encuentre anclado en el pasado y no pueda aparecer en ciertas personas pertenecientes a diversos periodos y áreas –sean o no monjes de esta corriente del budismo– que hayan adquirido capacidad para expresar este “tema fundamental” a través de sus manifestaciones expresivas.

Resultan, pues, sorprendentes las declaraciones de Hisamatsu, especialmente por lo que hace referencia al budismo de Meditación japonés. Sin embargo, Hisamatsu no era desconocedor de las grandes dificultades existentes para que pueda llegar a producirse una verdadera comprensión del budismo Zen y de sus artes en otras áreas del mundo, por lo que restringió drásticamente el ámbito del Zen. Robert Sharf recogió la siguiente conversación entre Suzuki Daisetz y Hisamatsu Sin'ichi que fue grabada en 1958 en la Universidad de Harvard:

Hisamatsu: ¿Entre la numerosa gente que has encontrado o de la que has oído [en Occidente] hay alguien que pienses que tiene alguna comprensión del Zen?

Suzuki: Ninguna. No aún de ningún modo.

Hisamatsu: Ya veo. No todavía. Bien, ¿entonces hay al menos alguien de quien lo hayas esperado? (risas)

Suzuki: No, ni siquiera eso.

Hisamatsu: Así, de la mucha gente que ha escrito [en Occidente] sobre Zen ¿no existe alguien que lo entienda?

Suzuki: Correcto.

Hisamatsu: Bien. ¿Hay al menos algún libro escrito [por un occidental] que sea al menos verdaderamente exacto?

Suzuki: No. No según mi conocimiento.<sup>26</sup>

---

<sup>26</sup> .- Sharf, Robert H. *FAS Society Journal* 1986, pp. 19-23.

Ambos autores desarrollaron en ocasiones de modo evidente una actitud conocida como *nihonjinron*,<sup>27</sup> que también se expone aquí en alguna medida, pues mantuvieron la creencia de que sólo los orientales habían sido capaces de lograr la sensibilidad estética e intelectual necesaria para sondear el Zen, si bien ambos consideraron que esta verdad es universal. En palabras de Hisamatsu:

[...] He hablado largo tiempo de “Vacío Oriental”.[...] Lo cualifico como oriental porque en Occidente tal Vacío nunca ha sido totalmente despertado, ni ha existido penetración de tal nivel. Sin embargo, ello no significa que esto pertenezca exclusivamente a Oriente. Por el contrario, es la base más profunda o fuente raíz del hombre; en este sentido no pertenece a Oriente ni a Occidente. Solamente en lo que se refiere al Despertar real a tal Yo, no han existido ejemplos en Occidente; de aquí la calificación regional “Oriental”.[...]<sup>28</sup>

## NATURALIZACIÓN DEL BUDISMO EN JAPÓN

Antes de indagar en el siguiente capítulo sobre la cuestión del “tema fundamental de expresión” en el contexto del budismo de Meditación, y mostrar las “siete características estéticas interrelacionadas” –que, según señala Hisamatsu Sin’ichi en su obra, emanan de la misma esencia del Zen–, resulta conveniente indagar en el carácter distintivo del pensamiento religioso japonés y sus diferentes expresiones en el arte. De este modo podrá observarse objetivamente la influencia que ejerció el movimiento de Meditación dentro de este amplio contexto religioso y artístico. Para ello se realizará a continuación una introducción general dedicada a revisar el proceso de naturalización del budismo en Japón y a analizar la forma en que se produjeron las aportaciones de las dos religiones japonesas más importantes (*shintô* y budismo) a las artes de esta nación.

---

<sup>27</sup> .- *Nihonjinron* es el nombre que se ha dado a la popular pseudo ciencia dedicada a demostrar la singularidad (y la superioridad) de la cultura y el espíritu japonés. Tal actitud *nihonjinron* fue mantenida por Hisamatsu Sin’ichi y otros miembros de la escuela de Kyoto en diversas ocasiones. Sobre el tema de *nihonjinron*, cf. Dale, Peter N. 1986; Heisig, James W. y John Maraldo, eds. 1994; Sharf, Robert H. 1993 y 1994.

<sup>28</sup> .- Hisamatsu, Sin’ichi 1974, p. 50.

Siendo una forma de religión muy diferente del animismo, el budismo permaneció originalmente en oposición a los elementos animistas que existían en Japón previamente a su introducción. No obstante, el antiguo animismo de Japón y el budismo no estuvieron en oposición a lo largo de toda su historia, llegando finalmente a complementarse ambas religiones mutuamente de un modo que puede parecer sorprendente. Este budismo transmitido desde el continente asiático fue aceptado gradualmente en la tierra natal del animismo y prosperó respaldándose en esta religión.<sup>29</sup>

Las características especiales de este “budismo japonizado” se sustentan en el concepto de “verdadera realidad de todas las cosas” (*shohô jissô*), es decir, en la idea de que todas las cosas del mundo son formas de la realidad (que tanto los árboles, las rocas, los ríos, los cuerpos de los seres humanos, etc., como las manifestaciones expresivas producidas por estos últimos, manifiestan directamente las formas de la verdadera realidad). Hay que notar que la filosofía de la “verdadera realidad de todas las cosas”, elegida por los pioneros y precursores del budismo japonés, es de hecho un concepto central del budismo, aunque esta manera de pensar se parece mucho al culto *shintô* que se encuentra basado en la creencia de que los espíritus de los dioses residen en los árboles, rocas u otros enclaves naturales, o que los árboles, las rocas o los ríos mismos son encarnación de los dioses. De este modo podría concebirse que, tomando tal veneración de

---

<sup>29</sup> .- Como señala Tachikawa Musashi, cuando una cultura toma elementos de otra, debe existir con anterioridad alguna preparación por parte de la parte adoptiva, es decir, debe haber una forma o modelo para aceptar el espíritu de una nueva forma de cultura que no había existido previamente; si se carece de tales bases, la cultura existente rechazará completamente la cultura recién llegada o la nueva cultura suprimirá o ejercerá una gran presión sobre la antigua.

El budismo transmitido hacia Japón, sin embargo, no realizó apenas intentos de erradicar o suprimir completamente las antiguas formas de culto de los japoneses y, al mismo tiempo, tampoco se ha encontrado ninguna evidencia histórica de que la cultura japonesa mostrara una fuerte resistencia hacia el budismo. En lugar de ello, los japoneses adoptaron positivamente el budismo y lo transformaron para hacerlo de su propiedad, convirtiéndose el animismo japonés en contacto con el budismo en un sistema denominado *shintô* a partir del siglo VIII d. C. Cf. Tachikawa, Musashi 1998, pp. 63-65.

los espíritus como su matriz, fue alimentada la filosofía de la “verdadera realidad de todas las cosas”.

A partir del periodo Meiji, Japón adoptó progresivamente la cultura occidental, la cual había descartado o suprimido completamente el animismo. Aunque debido a estas nuevas aportaciones Japón llegó a convertirse en una sociedad altamente industrializada, los elementos del animismo han sobrevivido hasta hoy en día en este país, siendo estos muy superiores a aquellos que aún subsisten en las sociedades europeas o de Norteamérica.<sup>30</sup> Tales elementos animistas, se han perpetuado desde que fueran originados en el antiguo Japón, pudiendo ser observados muchos ejemplos de ello en la sociedad japonesa actual.<sup>31</sup> Por poner aquí solamente un ejemplo, la construcción de nuevos edificios sólo puede tener lugar tras las ceremonias de purificación conducidas por sacerdotes *shintô*.

Tras haber sido revisadas en el capítulo cuarto las creencias de tipo animista, que fueron conocidas con la denominación de *shintô* después que fuera recibido el budismo en Japón, así como algunos de los elementos básicos del budismo japonés y las interacciones entre diversas corrientes doctrinales durante un largo periodo de la historia de esta nación, será preciso explicar seguidamente el impacto que han tenido ambas religiones en el amplio contexto artístico de Japón. De tal modo, se podrá comprobar cuál ha sido la herencia recogida en el seno del budismo Zen y cuáles han sido las aportaciones originales de este movimiento al arte japonés.

Pilgrim evalúa que en realidad raramente aparecen en el arte japonés manifestaciones del budismo sin influencia del *shintô* o manifestaciones del *shintô*

---

<sup>30</sup> .- Según observa Tachikawa Musashi, el hecho de que este pensamiento y comportamiento animista sobreviva hasta hoy en Japón puede ser, en parte, debido a que el budismo adaptó la antigua veneración japonesa de los espíritus dentro de una estructura budista y procuró conferirle una elevada estructura teórica. Esta sistematización comenzó en el siglo X. Y aunque existieron algunos conflictos, el budismo y el *shintô* presentan una historia principalmente de coexistencia y cooperación hasta los siglos XV y XVI. Cf. *ibíd.*, p. 65.

<sup>31</sup> .- Cf. *ibíd.*, p. 65.

sin influencia del budismo, o, por tal razón, arte religioso sin influencia de ambos.<sup>32</sup> Y aunque en el caso concreto del arte *zen* realmente puedan existir muchas diferencias tanto con respecto al arte *shintô* como al de otros tipos de budismo, resulta innegable que comparte unas características comunes con el resto de la producción artística budista japonesa.

Tras producirse su encuentro en Japón, el *shintô* y el budismo entraron en íntima relación y se influyeron mutuamente a lo largo de su historia, contribuyendo de este modo en gran medida a la formación de la vida religiosa de los habitantes de esta nación. En el campo de las realizaciones artísticas esta relación también aportó numerosas características estéticas que dejaron su huella imborrable en gran parte de la producción artística japonesa.

#### **APORTACIONES DEL SHINTÔ AL BUDISMO Y A LAS ARTES DE JAPÓN**

Como no podía ser de otro modo, el *shintô* ha proporcionado unas importantes bases tanto al budismo como a sus artes en Japón. Y ello es así no solamente por el hecho obvio de la existencia de un *shintô* primigenio mucho antes de que se produjera la aparición del budismo en Japón, sino porque esta religión animista forma una base perenne a través de la tradición japonesa mediante la cual se une la sensibilidad religiosa con la estética.

---

<sup>32</sup> .- Cf. Pilgrim, Richard B. 1993, p. 1. Estudios recientes se han centrado en ilustrar, desde distintos puntos de vista, la probabilidad de que hasta el periodo moderno *shintô* y budismo fueran dimensiones diferentes de un mismo entendimiento y práctica religiosa. Cf. Kuroda, Toshio, "Shintô in the History of Japanese Religion". *The Journal of Religious Studies* 7,1, 1981, pp. 1-21; Grapard, Allan G., *The Protocol of the Gods: A Study of the Kasuga Cult in Japanese History*. Berkeley: University of California Press, 1992; Tanabe, George J. Jr., ed. *Religions of Japan in Practice*. Princeton (New Jersey): Princeton University Press, 1999, pp. 452-467.

Según la visión de George Tanabe e Ian Reader expuesta en su obra *Practically Religion: Wordly Benefits and the Common Religion of Japan*. Honolulu: University of Hawaii Press, 1998, es evidente que existe un núcleo religioso común en Japón, producido a través de las interacciones del budismo y de otras tradiciones religiosas (especialmente las tradiciones populares religiosas). Desde el punto de vista de la historia del arte, este aspecto es analizado por Tyler, Susan C. *The cult of Kasuga Seen Through Its Art*. Ann Arbor: Centre for Japanese Studies, University of Michigan, 1991.

Según es observado por Pilgrim con respecto a esta especial relación entre sensibilidad estética y sensibilidad religiosa que se ha mantenido en Japón a lo largo de su historia:

Un estudio de las tradiciones del *shintô* revela que las particulares formas estéticas, desde la literatura a las artes visuales y representativas, son expresiones naturales de experiencias e intenciones religiosas. De hecho, el *shintô* ha contribuido de un modo fundamental tanto al desarrollo de la religión como del arte japonés, pudiendo afirmarse que existe una tradición de ‘estética religiosa’ en Japón por la cual las sensibilidades religiosas corren a menudo parejas a las sensibilidades estéticas, de modo que la expresión artística se convierte en un rasgo principal de la religión.<sup>33</sup>

Resultan ser muy importantes contribuciones del *shintô* tanto para el budismo como para sus artes, las cuales son particularmente evidentes en este último campo en lo que hace referencia a una fundamental sensibilidad hacia la naturaleza –que es al mismo tiempo religiosa y estética–, en una orientación hacia la precisa, pura y apropiada forma de las cosas y en un enfoque en el uso de las artes representativas (danza, música y drama) en contextos rituales.<sup>34</sup>

Algunas de las principales características de la cultura japonesa tienen su origen en la remota antigüedad, cuando los japoneses aún no conocían la escritura y adoraban innumerables dioses que se instalaban en los campos, las montañas o en otros parajes naturales considerados como sagrados. Estos primeros habitantes solamente conocían la doctrina del respeto hacia el mundo natural y los lazos que les unían a la familia y la comunidad. No había entonces preceptos que seguir, ni idea del pecado o del mal, salvo las nociones relativas a la pureza o a la impureza, considerada esta última como ruptura de la unión del hombre con los lazos que le unen al mundo natural.<sup>35</sup>

---

<sup>33</sup> .- Pilgrim, Richard B. 1993, pp. 1-2.

<sup>34</sup> .- Cf. *ibíd.*, pp. 1-10.

<sup>35</sup> .- Según aprecia Warner Langdon: “El énfasis parece haber sido puesto en un grado inusual en la gratitud hacia las fuerzas benéficas de la naturaleza más bien que en



Por lo que se refiere a este periodo prehistórico, comparada con la anterior cultura Jōmon o la subsiguiente Kofun, la cultura Yayoi parece haber contribuido a una conciencia religiosa que se presenta de modo más racional y sereno que en otros periodos. En la cultura Yayoi se muestra una preferencia por la pureza artística, tanto en forma como en decoración, que aparece por vez primera en la historia de Japón.

Esta pureza aparente en los objetos artísticos del periodo Yayoi es la expresión esencial del *shintō*, cuyas creencias y prácticas espirituales se piensa que fueron desarrolladas en esta época. Ciertamente, el aprecio por los materiales sin adorno y la frescura prístina, que son considerados como atributos fundamentales del arte *shintō* y que posteriormente pasaron a formar parte del arte japonés,<sup>36</sup> encontraron expresión por vez primera en el periodo Yayoi, pudiendo observarse cómo el elaborado arte de la anterior cultura Jōmon presenta manifestaciones de carácter religioso muy alejadas de estos conceptos.<sup>37</sup>

Frente a este primer periodo innominado durante la prehistoria de Japón, que puede ser considerado como un desarrollo primigenio de la religión *shintō*, puede hablarse de un *shintō* de carácter nacionalista desarrollado tras el encuen-

---

aplacar las terroríficas. El pecado, probablemente el pecado principal, era omitir la gratitud y el respeto que era debido. Este respeto debido ocasionó un énfasis en las purificaciones rituales y resultó en una larga lista de corrupciones y sus correspondientes purgas ceremoniales”. Langdon, Warner 1988, p. 17. Sobre las características más destacadas de lo que puede considerarse como “*shintō* primigenio”, desarrollado previamente al *shintō* clásico del culto nacional, ver arriba, volumen I, pp. 283-285.

<sup>36</sup> .- Como observa Hoover: “Cuando la cultura Zen vino a florecer en tiempos medievales, todos los antiguos valores artísticos despertaron de lo que parecía haber sido sólo un sopor; monjes artesanos retornaron a un énfasis sobre los materiales naturales, ya fuera en cuencos de arcilla blanda, en jardines de rocas sin trabajar, en la arquitectura de maderas sin acabar o en un gusto general por la simplicidad sin adornos”. Hoover, Thomas 1977, p. 17.

<sup>37</sup> .- Cf. Stanley-Baker, Joan 1995, p. 22. Contrariamente a esta opinión, Hoover observa que es en el arte cerámico de la anterior cultura Jōmon —en las vasijas y figurines— donde se muestra ese “cariñoso conocimiento de material y forma que emergerá siglos después como una característica del arte Zen”; por otra parte, este autor considera que las cerámicas Yayoi, “aunque técnicamente más sofisticadas, muestran menos imaginación artística que las de Jōmon”. Hoover, Thomas 1977, pp. 16 y 17.

tro de esta religión con el budismo a partir del periodo Asuka. Se trata del *shintô* clásico del culto nacional, puesto primero de manifiesto por las colecciones míticas del *Nihon Shoki* y *Kojiki*, y por los principales santuarios y cultos como Ise, Kasuga e Izumo, el cual encuentra expresión principalmente en arquitectura de templos, *kagura* –danza, música y drama– y literatura.

Esto no significa que formas más locales o populares de *shintô* no fueran también influyentes, si bien el *shintô* clásico, al igual que ocurriera con el budismo de los primeros periodos de la historia japonesa, ha funcionado principalmente dentro una elite religiosa y cultural. Este tipo de *shintô* de carácter nacionalista, organizado al mismo tiempo que el Estado imperial de Japón, influyó en gran medida en las artes budistas japonesas, manifestándose en las artes de la pintura, la escultura y la arquitectura fundamentalmente durante los periodos Asuka, Nara y Heian. A partir del periodo Kamakura comenzaron a sentirse cada vez con más fuerza las enseñanzas de la Tierra Pura, lo que tuvo su correspondiente reflejo en las manifestaciones artísticas, y ya desde el periodo Muromachi se sintió con gran intensidad el influjo del budismo Zen, movimiento que propició una enorme apertura en el terreno del arte al emplearse aquí modos de expresión muy alejados de los conceptos budistas tradicionales, aunque al mismo tiempo muy cercanos al sentimiento de veneración por la naturaleza característico de las realizaciones *shintô*.

Tal vez el aspecto más importante del *shintô* en relación con el arte sea el sentimiento de veneración hacia la naturaleza. Es sabido que los japoneses sienten gran satisfacción en contacto con las cosas naturales; y es precisamente la sensibilidad y el amor hacia la naturaleza el carácter más destacado del *shintô*, lo que se traduce en la creencia en los poderes de la naturaleza a los que los japoneses llaman *kami*. Estos seres divinos se encuentran íntimamente ligados al ciclo terrestre, y el *shintô* es la religión que revela esta relación entre los *kami* y la vida de la naturaleza y del ser humano. Al igual que ocurre con el caso del *shintô*, puede decirse que el efecto del budismo Zen en los diferentes “caminos” y artes

muestra asimismo esa proximidad a las cosas naturales y de la vida diaria que es característica de la sensibilidad japonesa.<sup>38</sup>

La cualidad de la simplicidad, que también comparte el budismo Zen con el *shintô*, es el resultado de la conexión del ser humano con la naturaleza y la comprensión de su belleza y poder espiritual. Por una parte esta sensibilidad es expresada en la religión *shintô* mediante la deificación de las fuerzas naturales y, por otra, se manifiesta en artes representativas, poesía, escultura y arquitectura de templos. El arte *shintô* evidencia un sentimiento hacia la naturaleza que es a un mismo tiempo religioso y estético, habiendo contribuido al desarrollo en Japón de una sensibilidad que es inequívocamente expresada en la arquitectura *shintô* mediante el resaltamiento de espacios sagrados con puertas (*torii*), las cuales indican a los *kami* el camino de entrada al santuario (fig. 1). El entorno natural resulta ser tan sagrado como los mismos santuarios y, en ocasiones, incluso aún más.<sup>39</sup>

---

<sup>38</sup> .- Según señala Hoover: “Esta reverencia por la naturaleza, que yace profundamente en la psiquis japonesa, llegó a ser en siglos posteriores una parte fundamental de la cultura Zen. Como los primeros japoneses, los seguidores del Zen creían que el mundo a su alrededor era la única manifestación de dios y no se preocuparon con iconos o ídolos sagrados, prefiriendo sacar el simbolismo religioso directamente del mundo tal como se presenta”. Hoover, Thomas 1977, p. 16.

Por su parte, Dumoulin expresa la relación entre naturaleza y arte Zen con estas palabras: “El especial sentimiento de los japoneses por la naturaleza encuentra expresión en las artes Zen mejor que en ninguna otra clase de arte japonés.[...] Cuando un pintor como Sesshû reproduce paisajes de la naturaleza expresa una delicada aunque, al mismo tiempo, poderosa pintura de la vida y de la actividad de la naturaleza. Como se representa en su obra maestra de las cuatro estaciones, la naturaleza esta cambiando continuamente”. Cf. Dumoulin, Heinrich 1979, p. 83.

<sup>39</sup> .- Como es observado por Pilgrim en referencia a la peculiar sensibilidad estética *shintô*: “Esta afirmación de una sensibilidad religioso-estética hacia la naturaleza encuentra expresión y definición adicional en la arquitectura clásica de templos, así como en sus inmediaciones o ‘jardines’.[...] “El complejo del santuario de Ise (fig. 9) ha sido un ejemplo de esta expresión, y su continua renovación a través de los siglos mediante la reconstrucción de una réplica exacta cada veinte años ha ayudado a definir y a mantener viva una particular estética *shintô* marcada por la simplicidad, naturalidad, orden, flexibilidad, ligereza, brillantez y, en general, forma inmaculada”. Pilgrim, Richard B. 1993, p. 5. En relación con las características del *shintô*, ver arriba, volumen I, pp. 283-292. Sobre las interacciones del *shintô* con otras tradiciones, ver pp. 294-307.



1. *Torii*. Yasukuni jinja. Tokyo.

La persistencia de esta estética y sensibilidad en el periodo moderno es ilustrada en el siglo XX por el novelista japonés Jun'ichirô Tanizaki. En su ensayo titulado *In'ei Raisen (Elogio de la sombra)* se revela la presencia constante de una sensibilidad estética *shintô*, si bien mezclada en ocasiones con elementos inspirados por el budismo. La visión subyacente general, no obstante, es de claridad, limpieza, armonía, quietud, intimidad con la naturaleza y, en general, una introducción poética en el mundo natural y ordinario.<sup>40</sup> Puede comprobarse a través de la lectura de esta breve obra cómo las contribuciones del *shintô* no se limitan al budismo y a sus artes, sino que también tuvieron influencia en muchas ideas, valores y formas culturales.

Otro modo mediante el que el *shintô* ha contribuido al budismo y sus artes puede ser explorado en el ritual *shintô*. El *shintô* ha mostrado siempre el modo de vida del artista en Japón, y la preocupación por la forma ritual apropiada ha ayudado a formar una tradición por la cual el acto de creación dentro de cualquier actividad de carácter manual ha sido percibido como sagrado. El trabajo que transforma materiales de la naturaleza en artefactos ha sido entendido ritualmente, puesto que la naturaleza es la encarnación de los *kami*. Una vez en posesión de los misterios de un determinado arte, logrado a través de un largo proceso de control sobre las fuerzas naturales, los artesanos transmitieron estas artes a las posteriores generaciones a través de fórmulas que se encontraban empaçadas de liturgias *shintô*.<sup>41</sup>

Cuando llegó el budismo a Japón en el siglo VI y creció convirtiéndose en una fuerza poderosa hacia el siglo VIII, provocó un ímpetu en el arte que ja-

---

<sup>40</sup> .- Cf. Pilgrim, Richard B. 1993, pp. 6-8. Sobre las traducciones existentes de *In'ei Raisen*, ver la Bibliografía en el apartado sobre *Arquitectura y jardinería*.

<sup>41</sup> .- Como observa Langdon: "Tratando, como hace este cuerpo de creencias con la esencia de la vida y con los espíritus que habitan todos los objetos naturales y muchos artificiales, sucede que ningún árbol podía ser marcado para ser cortado, ningún arbusto manipulado para hacer laca, ningún horno construido para fundición o para alfarería y ninguna forja encendida sin apelar al *kami* residente en cada uno". Langdon, Warner 1988, pp. 18-19.

más había sido conocido. Al convertirse en patrocinador de las artes y no intentar destruir las creencias nativas, el budismo sirvió para proveer más trabajo y de mayor calidad para esos mismos artistas educados en la tradición *shintô* que invocaban a los *kami*. Nuevas técnicas y artes foráneas llegaron a Japón, pero todas ellas fueron asimiladas y perfeccionadas por los rituales de pureza *shintô*.<sup>42</sup>

Mientras el ritual *shintô* se extendió por todas las artes, ha sido particularmente importante como base para las artes representativas (drama, música y danza), representando en su repertorio diversas formas rituales de música y danza sagrada (*kagura*). Un ejemplo concreto de la influencia en el budismo de estas formas rituales se puede hallar en el drama *nô*, el cual fue formado a partir del siglo XIV como parte de un ritual *shintô* relacionado con la forma de danza *kagura*, aunque se perfeccionó desde el siglo XV en adelante como un arte teatral en su propio derecho impregnado de un fuerte influjo budista. De este modo, puede observarse que, aunque el budismo de las diferentes escuelas no desarrolló ningún arte de carácter representativo en su repertorio de expresiones artísticas, los rituales *shintô* contribuyeron de modo significativo a la creación de un arte budista como es el teatro *nô*.

Resulta de gran importancia mantener a la vista las referencias estéticas *shintô*, tales como frescura, simplicidad y pureza de las formas, empleo de imágenes de la naturaleza, lucidez y transparencia, etc., porque sucede que en nume-

---

<sup>42</sup>.- Según observa Pilgrim: “Por extensión e influencia histórica, las vocaciones y preocupaciones artísticas –incluyendo aquellas sirviendo directamente a las instituciones budistas y aquellas simplemente influenciadas por ideales y prácticas budistas– han evidenciado un inconfundible significado religioso o espiritual. El *shintô*, por tanto, forma una importante fundación para el entendimiento japonés de que las vocaciones artísticas son “caminos” (*michi, dô*, en chino, *tao*) de significación religiosa.

De modo más importante, el énfasis del *shintô* en la práctica correcta y en la pureza ritual ha ayudado a establecer una cultura en la que un ideal relacionado con la forma prescrita y apropiada de las cosas –desde la postura corporal a las formas materiales del propio medio ambiente– ha dominado. Quizás no sea exagerado decir que la cultura de Japón evidencia una *cultura kata* en la cual los paradigmas culturales centrales son más gestuales que mentales, y la forma apropiada (*kata*) toma precedencia sobre las creencias individuales”. Pilgrim, Richard B. 1993, p. 9.

rosas ocasiones se atribuye cierta influencia del budismo Zen a algunas realizaciones artísticas que simplemente reflejan una base religiosa *shintô* o, acaso, una base en la estética budista alumbrada en Japón a partir del periodo Heian.<sup>43</sup>

#### **APORTACIONES DEL BUDISMO AL PENSAMIENTO Y A LAS ARTES DE JAPÓN**

En el momento en que el budismo se introdujo en Japón, en el siglo VI, fue recibido en principio entre las clases altas de la sociedad. Sus enseñanzas avanzaron lentamente entre la población hasta llegar a convertirse definitivamente en patrimonio de todas las clases sociales hacia el siglo XIII, cuando tomaron forma una serie de escuelas de carácter más popular.

Todo este vasto complejo religioso budista, procedente principalmente de China, venía rodeado de una serie de objetos rituales (escrituras sagradas, obras de arte, etc.), así como de los correspondientes sistemas litúrgicos, los cuales se presentaban de un modo diferente dependiendo de la escuela o rama del budismo *Mahâyâna* de que se tratase. Como sucediera con las manifestaciones budistas chinas, el budismo se difundió en Japón dividido en varias escuelas –no sectas–<sup>44</sup> todas las cuales, a excepción de la fundada por Nichiren en el periodo Kamakura, tuvieron sus orígenes en China y se establecieron en Japón en periodos suce-

---

<sup>43</sup>.- Un ejemplo de esa inconsistencia en la atribución de las influencias Zen es la preferencia por la simplicidad, la naturalidad o la creación de un sentimiento de soledad, que se logra enmarcando las figuras en fondos majestuosos en los que destacan los espacios vacíos.

Debido a que varios aspectos característicos de la estética *zen* –como pueden ser simplicidad, pureza y naturalidad– son también elementos de la estética *shintô*, en ocasiones resulta difícil distinguir la influencia ejercida por estas dos. No obstante, hay que entender que en lo que respecta a la naturalidad y la simplicidad en el arte Zen, aunque puedan coincidir en ciertos casos con conceptos atribuidos tradicionalmente al *shintô* u otros de épocas anteriores al periodo de aparición del budismo Zen en Japón, éstas suelen aparecer acompañadas de otras características estéticas diferenciadas.

Sobre las características estéticas que se presentan en las manifestaciones del budismo de Meditación, según Hisamatsu Shin'ichi, ver adelante, pp. 221-238.

<sup>44</sup> .- Sobre el uso de la terminología en el presente estudio, ver arriba, volumen I, pp. 3-4, nota 3. Sobre las diferentes escuelas de budismo, ver arriba la tabla de *Estadísticas sobre organizaciones religiosas en Japón*, volumen I, p. 559 (fig. 15).

sivos de su historia (Nara, Heian y Kamakura) proporcionando un nuevo impulso para la renovación de muchas doctrinas y artes existentes en China.

Las contribuciones *shintô* anteriormente reseñadas tal vez puedan sugerir una fácil acomodación entre budismo y *shintô*. Si se piensa en la antigua religión *shintô* como en un todo sagrado marcado por las impurezas ocasionales, cuyo antídoto son las purificaciones rituales, es factible observar cómo el budismo complementó al *shintô*, aportando un sentido ético a esta religión y confiando una perspectiva metafísica coherente acerca del significado y las repercusiones de las acciones humanas.<sup>45</sup> No obstante, no resultaría adecuado pensar que el budismo simplemente añadió otra capa de significado religioso sobre el *shintô*, pues hay que considerar que el budismo fue una gran fuerza impulsora en Japón por sí misma, como lo demuestra el profundo efecto que ha tenido en la vida de los japoneses.

El budismo, al igual que ocurre en todas las religiones, ofrece una serie de soluciones o respuestas apropiadas para los dilemas planteados. El problema y la solución pueden ser entendidos bien en términos de la separación entre ignorancia e iluminación (como en el budismo de iluminación o de “auto poder”), o en términos de renacimientos positivos o negativos (como en el tipo de budismo en que se confía en el “otro poder”), ofreciéndose en ambos casos un camino para atravesar el abismo que separa al ser humano de la iluminación.<sup>46</sup> Funda-

---

<sup>45</sup> .- Ver arriba el apartado titulado *El sentido ético y el culto de los kami*, volumen I, pp. 299-303. Como señala Pilgrim: “La antigua literatura budista o influenciada por el budismo en Japón (desde el *Nihon ryô'iki* hasta el *Cuento de Genji*) ofrece amplia evidencia de este punto de vista donde los seres humanos sufren las consecuencias de las fechorías kármicas a través del renacimiento en estados inferiores de existencia (*inga*), son plenamente conscientes de la impermanencia de todas las cosas (*mujô*) y / o permanecen atemorizados ante la inminente degeneración del tiempo (*mappô*)”. Pilgrim, Richard B. 1993, p. 27.

<sup>46</sup> .- En el budismo del “otro poder” (*tariki*), representado por las escuelas de los periodos Nara y Heian y por las escuelas de la Tierra Pura aparecidas en Japón durante el periodo Kamakura, la cosmología budista y los poderes salvíficos son vistos como poderes “externos” que han de recibir invocaciones, siendo empleados para fines personales o comunitarios. Este budismo puede llamarse del “otro poder” desde el momento



mentalmente, el objetivo principal de todas las comunidades de budismo ha sido siempre situar al ser humano en condiciones de alcanzar esta iluminación. Pero aunque pueda decirse que, en el nivel más elemental, el budismo ha sido entendido sistemáticamente como una técnica y una disciplina para el despertar o la iluminación, lo que complica esta descripción, y lo que hace que resulte difícil de entender y de caracterizar al budismo, es la naturaleza de esa iluminación a la que se aspira y las técnicas correspondientes para alcanzarla.

Para orientar a los seres en el camino de la salvación budista, las distintas escuelas surgidas proponían diferentes medios. Pero aparte de la distinción entre budismo de “auto poder” y budismo del “otro poder”, cuyo contraste se aprecia claramente a partir del periodo Kamakura, las diferentes escuelas y formas del budismo en Japón pueden ser subsumidas bajo tres grandes grupos históricos que proveen un marco más apropiado para la clasificación de las artes budistas:

- 1) El Camino Sagrado (*shôdô*), el cual se encuentra representado por las escuelas del periodo Nara y las escuelas Tendai y Shingon de fines del periodo Heian.
- 2) El movimiento de la Tierra Pura (*jôdo*), originado por Genshin a mediados del periodo Heian y establecido en forma de escuelas durante el periodo Kamakura por Hônen y por Shinran.
- 3) Zen, representado principalmente en el terreno del arte por el Rinzai Zen del periodo Muromachi, pero incluyendo también el

---

en que el poder salvífico se encuentra localizado en budas y bodhisattvas, o palabras y gestos rituales. En este caso, las obras de arte se convierten en la expresión sagrada de poderes celestes, los cuales pueden ser convocados para efectuar poderosas modificaciones en la vida actual y en la venidera.

Por el contrario, en el budismo de “auto poder” (*jiriki*), representado por las escuelas Zen, no se confía en fuerzas “externas”, sino que se exige al practicante apoyarse en su propia fuerza de voluntad para poder alcanzar la iluminación en esta misma vida. Por esta razón, la obra de arte ha funcionado y funciona en este tipo de budismo como un medio para ayudar a esa meditación que se realiza en pos de la iluminación, sirviendo la creación y contemplación de las obras como importantes puntos de orientación en el camino que conduce hacia dicha iluminación. Cf. Pilgrim, Richard B. 1993, p. 22.

Sôtô Zen de principios del periodo Kamakura y el Ôbaku Zen del periodo Edo.

Para el budismo *Mahâyâna* que llegó a Japón, las artes fueron importantes como manifestaciones de la doctrina de Buda y, precisamente por ello, también importantes ejercicios en el *upâya* (método) por el cual las enseñanzas y prácticas budistas constituyen un *yana* (un “vehículo” para cruzar desde la orilla de la ignorancia a la de la sabiduría, o del *samsâra* al *nirvâṇa*). Aunque en algunos casos el budismo de Asia Oriental pueda parecer iconoclasta con respecto al uso del lenguaje y de las artes, como ocurre en algunas apreciaciones sobre el Zen,<sup>47</sup> la mayor parte de las artes florecieron también dentro del budismo Zen como importantes instrumentos o “dedos apuntando hacia la luna” (de la iluminación), manifestando esa iluminación en la expresión humana; y, como tales, fueron cruciales para sus funciones transformativas o vehiculares.<sup>48</sup> Como señaló Kûkai (774-835), el introductor en Japón de la escuela esotérica Shingon:

El *Dharma* (Verdad) se encuentra más allá de las palabras, pero sin las palabras no puede ser revelado. La talidad trasciende las formas, pero sin depender de las formas no puede ser realizada. Aunque uno puede a veces equivocarse tomando el dedo que apunta a la luna como si fuera la misma luna, las enseñanzas de Buda que guían a la gente son sin límites.<sup>49</sup>

La función transformativa debe ser entendida de modo levemente diferente dentro del contexto del budismo del “otro poder”, es decir, de aquellos tipos de budismo que proclaman la posibilidad del renacimiento invocando una ayuda externa. No obstante, a pesar de las numerosas diferencias existentes entre los distintos tipos de budismo japonés, puede afirmarse, en general, que las artes budistas han desempeñado funciones transformativas en virtud de su habilidad distintiva de encarnar y representar significados y experiencias budistas.

---

<sup>47</sup> . Sobre este particular, ver adelante el apartado titulado *Problemas de la creación artística*, pp. 74-83.

<sup>48</sup> .- Cf. Pilgrim, Richard B. 1993, p. 22.

<sup>49</sup> .- En Yoshito Kakeda, trad. 1972, p. 145.

A pesar de su aspecto aparentemente sencillo, todas estas artes han apuntado a significados budistas de gran riqueza y complejidad de un modo que puede ser considerado simbólico. Ello puede manifestarse, por ejemplo, mediante la observación de una pagoda que, cuando es interpretada con detalle, revela un simbolismo y complejidad de significados que incluyen la naturaleza de la potencial iluminación y de la actualización de esa realización (la conformación de la base de la pagoda como un *mandala*), así como el viaje que se ha de realizar desde la ignorancia hacia la iluminación (la disposición vertical en pisos). Incluso en el caso de un tipo de poema de tan sólo diecisiete sílabas como es el *haiku*, a pesar de su brevedad, cuando es examinado de cerca puede manifestar una gran complejidad de significados budistas.<sup>50</sup>

#### **EXPRESIÓN ARTÍSTICA EN LAS ESCUELAS BUDISTAS JAPONESAS**

Es evidente que las diversas características del arte religioso budista japonés surgieron debido a una determinada forma de ver el mundo en las distintas escuelas y periodos, lo cual conformó el modo de representación artística. Por ello, para apreciar el carácter distintivo del arte en las variadas escuelas, resulta conveniente considerar tanto las bases doctrinales en que se sustentan como su contexto histórico y social. Del mismo modo, además de ser importante observar las diferencias entre los muy variados tipos de manifestaciones del arte budista, no deberían perderse de vista las referencias de la religión *shintô*, puesto que son éstas las que condicionan la forma en que el arte japonés ha sido realizado a través de los tiempos.

En el periodo antiguo, aproximadamente desde el siglo VI, el centro del arte budista japonés se encontraba restringido al ámbito monacal, y se componía de unas formas arquitectónicas plenas de simbolismo, así como de unas figuras esculpidas y pintadas en murales que reflejaban un complejo panteón budista.

---

<sup>50</sup> .- Cf. Pilgrim, Richard B. 1993, p. 22-23. En el caso del *haiku* hay que reconocer, sin embargo, que no todos ellos presentan un contenido budista.

La mayoría de las piezas esculpidas y las imágenes pintadas se encontraban basadas en modelos establecidos por la iconografía *Mahâyâna* de India y China, y representaban los más importantes de los varios budas celestiales y *bodhisattva* junto con una colección miscelánea de figuras inspiradas en India.<sup>51</sup>

En el siguiente periodo, aproximadamente desde el siglo IX al XII, el budismo y sus artes se expandieron en una variedad de direcciones y fue tomando forma un budismo cada vez más japonés. En esta expansión fueron predominantes las escuelas Tendai y Shingon, representativas del budismo esotérico. Especialmente bajo el estímulo de la escuela Shingon, con sus ricas y variadas expresiones en escultura y pintura, las artes budistas alcanzaron nuevos grados de complejidad, importancia y poder tanto en sus funciones expresivas como transformativas. Por su parte, la escuela Tendai fue más influyente en las artes literarias, especialmente en el campo de la poesía, donde la meditación Tendai (*shikan*) estimuló tradiciones de poesía meditativa e ideales estéticos relacionados.

Durante el periodo Kamakura tuvieron lugar otras clases de expansiones que afectaron a la naturaleza del budismo y a sus artes, entre las que fue fundamental el desarrollo de formas de budismo más populares o laicas a medida que el mensaje budista se iba filtrando desde los complejos monásticos y la clase aristocrática que los patrocinaba.

Dentro de estos desarrollos, desde un punto de vista artístico, fueron importantes la creciente atención hacia el Buda Amida y su Tierra Pura a través de la escultura, el drama ritual y la pintura en forma de *mandara*, rollos narrativos e ilustraciones escriturarias, así como el gran interés suscitado por el Zen, el cual se manifestó en artes muy diversas que fueron llevadas a altas cotas de perfección principalmente durante el periodo Muromachi.

---

<sup>51</sup> .- Una descripción con ilustraciones de manifestaciones artísticas representativas en los monasterios y templos del budismo Zen, puede verse en la antología de textos Zen titulada *Manual of Zen Buddhism*. Cf. Suzuki, Daisetz T. 1960, pp. 153-186. Ver también arriba, pp. 7-8, nota 8.

A continuación se considerará el carácter especial de los tres grandes tipos de budismo japonés que han sido reseñados, mediante la identificación de diferencias doctrinales concernientes a la concepción sobre la relación de Buda con el ser humano. Mediante esta explicación no se pretende ofrecer un panorama total del arte budista japonés, sino que se trata, más bien, de apreciar de manera general el carácter distintivo de la iconografía en el arte de los diferentes grupos, así como las diferencias que pueden ser percibidas a través de la interpretación iconológica de cada una de las obras que serán utilizadas como ejemplo.

Según las escuelas del Camino Sagrado, Buda se manifiesta tanto en el hombre como en la naturaleza, tanto en la actividad humana como en los fenómenos naturales, y el hombre tiene capacidad de realizar su budeidad innata a través de los rigores de la disciplina monástica. Por otra parte, en las escuelas de la Tierra Pura, el Buda Amida (ch., Amithâba) y el hombre son considerados como fundamentalmente distintos: la “mente de Buda” (*buss shin*) y la “mente terrenal” (*bon shin*) eran marcadamente diferenciadas la una de la otra. Esta antítesis tomó tres formas, según se encuentra expresado en las doctrinas de Genshin (942-1017), Hônen (1133-1212) y Shinran (1173-1262).

Los cambios desde una forma a la siguiente condujeron progresivamente hacia las enseñanzas de las escuelas Zen, pues Buda descendió gradualmente hacia el ser humano en el proceso de cambio religioso que condujo hacia la doctrina de la Tierra Pura. La doctrina de Buda se movió posteriormente durante el periodo Muromachi totalmente en esa dirección, lo que se refleja concretamente en las enseñanzas Zen Rinzai de Musô Soseki (1275-1351), Ikkyû Sôjun (1394-1481) y otros, donde Buda existía naturalmente dentro del hombre y no en un mundo separado. A partir del periodo Muromachi, no había ya Buda universal fuera del hombre individual. El corazón del mismo ser humano fue considerado el Buda, y la realización de esta verdad fue denominada iluminación (*satori*).<sup>52</sup>

---

<sup>52</sup> .- Cf. Ishida, Ichirô 1963, p. 419.

## Arte de las escuelas del Camino Sagrado

Según las escuelas de esta forma de budismo, el ser individual es también identificado con Buda. Sin embargo, según estas escuelas los seres individuales no existen fuera del Buda universal, Vairocana, el Buda del Mundo del Loto (scr. *padma-garbha-dhattu*; jp., *rengezô sekai*), concediéndose en ellas una oportunidad al ser humano de ascender tras la muerte para unirse con dicho Buda. En este tipo de budismo se promueve un gran empleo de formas litúrgicas como figuras de Buda, escrituras, rituales, sacerdotes, templos e imágenes simbólicas.

Un dato que hay que considerar sobre las escuelas del Camino Sagrado es que, de entre las muy variadas formas de expresión que han servido al budismo en general –las cuales van desde las artes visuales a las artes literarias y las representativas–, en el contexto de estas escuelas se ha puesto un énfasis especial en las artes visuales (entre las que se incluyen escultura, pintura y arquitectura).

El *Kan'non de múltiples brazos*, que actualmente cuenta con novecientos cincuenta y tres (fig. 2), representa y encarna aquella compasión que es el principio activo del discernimiento y la sabiduría. El discernimiento penetrante de la figura se muestra en su rostro tranquilo que refleja esa sabiduría de la eterna paciencia y ecuanimidad, mientras los brazos ofrecen numerosos medios (*upaya*) para alcanzar la iluminación.

Esta escultura se encuentra muy lejos de ser una representación iconográfica de un ideal humano, si bien, aparte del indudable poder estético que se desprende de esta figura, para el practicante budista adquiere también otros aspectos relacionados con el poder religioso emanado de los valores e ideales que representa, en este caso particular la compasión universal de Buda. Para las masas de creyentes budistas esta figura debe representar una fuerza esotérica residente en todos los niveles del cosmos, la cual se encuentra preparada para ayudar a la gente necesitada.<sup>53</sup>

---

<sup>53</sup> .- Según observa Pilgrim: “Como sugieren las escrituras budistas, la compasión y habilidades de Kan'non son tales que él / ella (dada la variedad de formas que



2. *Kan'non de mil brazos*. Tōshōdai-ji, Nara.

---

Kan'non puede adoptar) es capaz de extenderse dentro de cada estado de existencia o estación en la vida para poder ofrecer salvación o rescate de estados negativos. Para los budistas de mente más literal, por lo tanto, éste y otros budas y bodhisattvas similares representan (y presentan en forma icónica) poderes salvíficos 'celestiales' que pueden ser invocados para proveer soluciones para numerosos problemas". Pilgrim, Richard B. 1993, p. 32.

Del mismo modo que sucede en el caso de las escuelas de la Tierra Pura, institucionalizadas durante el periodo Kamakura, se emplean aquí las formas e imágenes como investidas de un poder sagrado que permita progresar en la vida humana y obtener un mejor renacimiento en el porvenir, pues en ambos casos el foco de la actividad religiosa consiste en obtener méritos en base a la esperanza en una vida futura, si bien los medios empleados para acceder a esa salvación son totalmente diferentes.

Como es puesto en evidencia mediante un análisis de las artes del budismo japonés, no puede considerarse que éstas sean meros apéndices decorativos, ya que todas ellas han funcionado principalmente en contextos rituales y meditativos con un poder transformativo desde el mismo momento en que se produjo la introducción del budismo en Japón. En el caso concreto del budismo esotérico de las escuelas Tendai y Shingon, esta sacralidad puede ser manifestada en el poder experiencial del momento. Esta función transformativa del budismo presenta la obra de arte como una presencia estético-religiosa —una manifestación inmediata de la Verdad budista, más que un símbolo apuntando más allá de sí mismo—.<sup>54</sup>

En relación con las teorías sobre el universo y su formación, según se manifiesta en las escuelas de budismo esotérico, el mundo presenta organización y unidad. Esta antigua visión budista del mundo se encuentra descrita en numerosos *mandala*, como en el caso del *Hokuto mandara* (*Mandala de las siete estrellas del norte*) que se muestra en la ilustración.

---

<sup>54</sup> .- Cf. *ibíd.*, p. 23. En el caso del budismo esotérico de la escuela Shingon, muchos ritos funcionan a través de la invocación del poder simbólico encarnado en la escultura o la pintura de que se trate. El arte es empleado aquí no solamente como una expresión simbólica, sino que se evoca la representación de un modo religioso transformativo. Como observa Pilgrim en relación con la naturaleza de las artes budistas en general: “El poder vehicular de las artes budistas se sustenta no solamente en su habilidad para revelar o apuntar representacionalmente a significados budistas, sino también en su habilidad de encarnar presentacionalmente la verdadera sacralidad que forma la naturaleza *religiosa* del budismo mismo”. *Ibíd.*, p. 23.





3. *Hokuto mandara*. Tinta de color sobre seda. Museo Machida de Arte Gráficas, Kanazawa.



En este mandala, Mahāvairocana (jp., Dainichi) se encuentra centrado en la parte superior, presidiendo desde su capitel de loto una escena cósmica en la que aparece rodeado por otros tres budas y seis *bodhisattva*. Debajo de los budas y *bodhisattva* se sitúan las estrellas que forman la constelación de la Osa Polar (las siete estrellas del norte). Rodeando la imagen central, aparecen representados los signos del zodiaco occidental, a cuyo conocimiento se llegó en Japón en fecha tan temprana como el siglo XII; y cerrando la escena en la parte exterior, se encuentran varios ministros (*in*) que llegarán a ser budas.

Atendiendo a esta representación, todas las cosas del mundo (los diferentes budas, los seres sintientes, los fenómenos naturales e incluso los objetos inanimados) son manifestaciones del Buda Mahāvairocana. Él asigna deberes especiales (*honsei*) a cada Buda, *bodhisattva*, persona, constelación u objeto, y él determina el lugar en este universo que cada uno debe ocupar, creando así una estructura y organización del universo.

Ciertamente, en el contexto de estas escuelas del Camino Sagrado las artes han jugado un papel esencial en el proceso que conduce hacia la iluminación. Puede observarse el modo en que Kūkai, el líder de la escuela Shingon, fomentaba el uso de las representaciones icónicas:

Como las enseñanzas del budismo esotérico son tan profundas como para desafiar la expresión por escrito, se revelan a través del medio de la pintura para aquellos que tienen todavía que ser iluminados. Las diversas posturas y mudras (representadas en el arte) son productos de la gran compasión del Buda; *su visión podría bien capacitar a uno para alcanzar la budeidad*. Los secretos de los sutras y de los comentarios se encuentran en su mayor parte representados en las pinturas y todo lo esencial de las doctrinas esotéricas se encuentra, en realidad, expuesto allí dentro. Ni maestros ni estudiantes pueden prescindir de ellas. Ellas son en realidad (la experiencia de) la raíz y principio de la asamblea oceánica (de los iluminados; es decir, el reino de la iluminación).<sup>55</sup>

---

<sup>55</sup> .- En Yoshito Kakeda, trad. 1972, pp. 14-15. Citado en Pilgrim, Richard B. 1993, p. 28. Énfasis añadidos entre paréntesis.

Siguiendo estas indicaciones de Kûkai, la abundante iconografía budista originada desde el periodo Heian debe ser entendida, pues, como una parte importante de la práctica budista. En el caso de las formas budistas monásticas institucionalizadas, las manifestaciones artísticas son concebidas como un medio de ayudar a los practicantes a alcanzar la iluminación mediante la supresión de la ignorancia. Esta función transformativa significa principalmente ver a los diferentes budas y *bodhisattva* que se invocan –ya sean en representaciones separadas o en agrupaciones en forma de *mandala* como en la ilustración (fig. 3)–, como expresiones icónicas del mundo ideal de la iluminación para ser usados en el proceso de llegar a ser un Buda. Éste y otros numerosos ejemplos de la iconografía muestran una representación de los ideales centrales de este tipo budismo, y ofrecen uno de los vehículos para encontrar soluciones a las condiciones de la vida del ser humano.

### **Arte de las escuelas de la Tierra Pura**

En cuanto a las escuelas de la Tierra Pura, esta función transformativa del arte debe ser entendida de un modo diferente, puesto que en este tipo de budismo la cosmología budista y los poderes salvíficos son vistos literalmente como poderes “externos” que esperan ser invocados individual o comunitariamente. Tras descartar los elementos Tendai que habían sido retenidos por Genshin, quien fue el iniciador de esta teoría, Hônen mantuvo que Buda y el hombre presentaban cualidades enteramente opuestas, exponiendo que Amida estaba en el mundo del más allá (*higan*) y que el hombre estaba en este mundo (*shigan*), y que ambos, hombre y Buda, nunca podrían unirse en éste último. No obstante, Hônen afirmaba que si el hombre se arrepiente de sus culpas y recita el nombre de Buda Amida, éste arrojaría “rayos de gracia” sobre él, aunque sólo si continuaba recitando el nombre de Amida durante su vida en este mundo.<sup>56</sup>

---

<sup>56</sup> .- Cf. Ishida, Ichirô 1963, p. 419. Según es señalado por este autor: “Había, sin embargo, trazas del antiguo budismo del Camino Sagrado en el dogma de Hônen,

Shinran, por su parte, insistió en la oposición entre Amida y el Hombre incluso más todavía. Empleando las enseñanzas de Hônen como punto central, Amida era identificado con un poder salvador que llenaba el universo y que penetraba en la mente de cada individuo. En el lugar en que Hônen había identificado el contraste entre Amida y el hombre, entre el mundo del más allá y este mundo, en el pensamiento de Shinran este contraste se manifestaba mediante una oposición entre la “mente de Buda” y la “mente individual” dentro de la mente de cada individuo. Shinran enseñaba que si una persona reconocía realmente esta oposición, si se arrepentía sinceramente de sus culpas y tenía una fe incuestionable en el poder salvador de Amida, entonces la “mente de Buda” y la “mente individual” se unirían y se produciría la salvación. Así, mientras el énfasis de Hônen era puesto en el renacimiento en el “más allá”, Shinran predicaba la salvación en esta vida.<sup>57</sup>

La visión del mundo religioso que se desarrolló en el periodo Kamakura en las escuelas de la Tierra Pura era, pues, bastante diferente a la de los periodos anteriores. Tal como lo vieron Hônen y Shinran, el mundo de Buda no era un universo en el que los hombres y los budas se encontraran en un mismo nivel. Su mundo budista se encontraba formado no por un universo homogéneo como el presentado por las escuelas del Camino Sagrado, sino por un universo heterogéneo de hombres y budas habitando en mundos diferentes.

Este mundo estaba basado fundamentalmente sobre el principio de “selección” (*sentaku*). En el budismo de la Tierra Pura, Amitâbha (jp., Amida) fue seleccionado entre varios budas, y fue enseñado que se debe creer sólo él. De los muchos modos de alcanzar el renacimiento en la Tierra Pura, Hônen eligió sólo uno: *shômyô*, o “recitación del nombre de Amida”. Shinran, asimismo, eligió solamente uno: *monshin*, o “escuchar y creer”, el camino de la fe incuestionable.

---

porque Hônen aún exponía la disciplina asociada a Tendai del ser humano llegando a ser, o entrando en Amithâba. La unión con Amithâba, no obstante, era para ser alcanzada en la Tierra Pura”. *Ibid.*, 1963, p. 418.

<sup>57</sup> .- Cf. *ibid.*, p. 419.

Únicamente aquellos que siguieran esos caminos podrían ser salvados por Amida. De este modo, en cada aspecto de la doctrina de la Tierra Pura se manifiesta el principio de “selección” y el principio de “distinguir entre lo verdadero y lo falso” (*shike bunban*).<sup>58</sup>

En muchos casos, las representaciones del arte de la Tierra Pura muestran al Buda Amida junto a una variedad de budas cósmicos y *bodhisattva* a los que se puede recurrir para procurar un renacimiento en el paraíso occidental. La Tierra Pura de Amida o “paraíso occidental” es vista como un lugar más allá del mundo, en que la existencia puede ser experimentada con dicha y relajación y donde el hombre puede consagrarse más fácilmente a la obtención del *nirvâṇa*.

Esta estructura del mundo budista, tal como se revela en la doctrina de la Tierra Pura, es representada gráficamente en éste y en otros numerosos *mandara* desde el periodo Kamakura. Así, al igual que en el budismo del Camino Sagrado, este tipo de budismo depende en gran medida de formas, símbolos, ideas, nombres y seres, que actúan ejerciendo funciones predeterminadas. Esta nueva forma popular de budismo, institucionalizada en Japón durante los siglos XIII y XIV, llegó a las masas con un convincente mensaje que se reveló explícitamente en las manifestaciones artísticas: si una persona tiene fe y se realizan los actos y las invocaciones apropiadas, Amida aparecerá para recibirle (lo que es motivo de numerosas representaciones artísticas en este tipo de budismo) y acompañarle a su paraíso de la Tierra Pura (fig. 4).

Las imágenes artísticas apuntan también en este contexto a poderes externos reales que pueden resultar beneficiosos. Aunque existen excepciones, la mayoría de artes de las escuelas budistas de la Tierra Pura sirven no sólo funciones representativas o didácticas, sino también propagandísticas, al tratarse de mostrar un mundo en el que sigue habiendo organización y unidad, un mundo atractivo que es proyectado pictóricamente para aumentar el número de los creyentes.

---

<sup>58</sup> .- Cf. *ibíd.*, p. 420.





4. *Chico mandara*. Tinta de color sobre seda. Museo Machida de Arte Gráficas, Kanazawa.



## Arte de las escuelas Zen

La visión del mundo budista de las escuelas Zen del periodo Muromachi se mostraba de una manera totalmente diferente, pues ya no se basaba en el principio de la selección. Lo individual, como un ser u objeto individual, era ahora identificado con lo universal, de donde se infería que los variados fenómenos del mundo exterior, que no serían sino manifestaciones del propio corazón del ser humano, presentaban una potencialidad ilimitada. De este modo, un cierto individualismo relacionado con la tradición taoísta de China, vino a caracterizar al Zen del periodo Muromachi, siendo su establecimiento un factor primario en la formación de esta cultura. Este individualismo, junto con el rechazo de la teoría de la selección, puede ser observado en figuras muy influyentes en el budismo Zen como Mûso Soseki, Ikkyû Sôjun o Sôami, así como en muchas áreas de la cultura japonesa de este periodo (en las formas literarias *renga* y *waka*, caligrafía, pintura a la tinta, jardinería, arte del té, etc).

En el caso de Musô Soseki (1275-1351), rechazó abiertamente la teoría de la selección, escribiendo de manera enfática en su *Muchû mondô* (*Preguntas y respuestas durante el sueño*)<sup>59</sup> que él estaba en contra de escoger y elegir entre doctrinas, así como de decidir entre lo que era correcto y equivocado. Musô adoptó la posición de que una persona que no elige ni rechaza es igual que uno que ha obtenido la iluminación. Musô, quien fue un gran escritor y calígrafo, así como también un excepcional diseñador de jardines, reivindicaba de igual modo que los caminos hacia la iluminación eran muchos, y que una persona debería seguir el camino que más le gustase. Para un hombre, tomar la posición de que sólo la repetición del nombre de Buda Amida, o sentarse en meditación (*zazen*), era lo correcto mientras los otros métodos eran falsos, era, de acuerdo con Mûso,

---

<sup>59</sup> .- La obra *Muchû Mondô* fue editada y traducida al inglés en 1996 por Thomas Cleary con el título *Dream Conversations*. Se trata de una colección de dichos de Musô Soseki (también conocido como Musô Kokushi) en los que ofrecen respuestas a cuestiones de Ashikaga Tadayoshi sobre budismo y Zen. Ver la Bibliografía en el apartado *Textos Zen japoneses*.

absolutamente contrario a las enseñanzas del budismo *Mahâyâna*. Mûso sugería que una persona que poseyera delicadeza podría ajustarse libremente a los otros, y por lo tanto cambiarse a sí mismo. Esto se refiere a “cambiar con la situación”, a la teoría de “experimentar la situación”.<sup>60</sup>

Durante el siglo XV surgió una clase de espíritu libre y expresionista representado por la palabra “locura” (*kyô*), que en el Zen encuentra su mejor exponente en la figura de Ikkyû Sôjun (1394-1481). Ikkyû, el poeta que rechazó la inconsistencia, despreció normas y regulaciones y demandó libertad, se llamó a sí mismo “nube loca” y alardeó de que su propio modo de hacer las cosas era el “modo loco”, uno que ha concebido un hombre loco. Como se verá en los siguientes capítulos, la influencia de este monje heterodoxo se pone en evidencia en el origen de casi todas las artes relacionadas con el Zen que se desarrollaron en Japón a partir del siglo XV.<sup>61</sup>

Un personaje como Sôami (- 1525), también puede ser considerado desde la perspectiva del individualismo funcional de este periodo, cuyas posibilidades se desarrollan libremente de acuerdo con sus relaciones con otros seres individuales, lo cual era bastante diferente de la perspectiva individualista antigua basada en el principio de selección. La visión del mundo Muromachi dio lugar a la aparición del hombre de numerosos talentos. Sôami, por ejemplo, fue renombrado por su habilidad en componer poesía china y japonesa, así como por su maestría del *shakuhachi*, pero también era un maestro del arte del té, decoración interior, diseño de jardines y criticismo artístico.

De este modo, más que una actitud selectiva, como se había desarrollado en el periodo Kamakura donde la personalidad humana tenía que ser consistente

---

<sup>60</sup> .- Cf. Ishida, Ichirô 1963, pp. 420-421. Como señala Ishida: “Lo que el Zen anticipaba era la formación de personalidades con potencialidad ilimitada, quienes estarían relacionados funcionalmente (en el sentido matemático del término) con el mundo externo”. *Ibid.*, p. 421.

<sup>61</sup> .- Algunos apuntes biográficos y una nota sobre la bibliografía de Ikkyû en fuentes occidentales pueden ser consultadas más arriba, volumen I, pp. 411-414, nota 188.



y unificada, en el periodo Muromachi se evidenció una actitud de tolerancia emocional que abrazaba la diversidad, lo cual también se puede detectar en diversos aspectos de la cultura y las artes.

Uno de los ejemplos más claros de este “individualismo funcional” aplicado a las artes son las composiciones poéticas ligadas *renga*, en las que cada estrofa era compuesta por un poeta diferente. La primera estrofa no tenía un significado fijado, pero iba adquiriendo significados variados a través de los versos que se iban añadiendo por otros poetas.<sup>62</sup> En el caso de la poesía *waka* del periodo Muromachi, puede percibirse asimismo este individualismo reflejado en las imágenes que se perciben sobre la naturaleza, es decir, en una nueva apreciación de la belleza como no era conocida en periodos anteriores. Esta nueva apreciación se encontraba basada en el principio de asociación. Por poner un ejemplo, en los anteriores periodos Heian y Kamakura es cierto que los *waka* que hablaban de la luna se referían a ella conectada con otros fenómenos (“luna de montaña”, “luna del antiguo templo”), etc., pero en los *waka* del periodo Muromachi se detecta un especial interés en presentar la belleza de un objeto natural ensalzado por su entorno.<sup>63</sup>

En todas las artes desarrolladas ahora fue predominante una apreciación de la belleza natural. Este interés en la belleza natural, que es uno de los rasgos característicos del *shintô* que también fue fomentado desde el budismo Zen, debe ser en parte una de las razones por las que declinó la escultura a partir del periodo Kamakura y florecieron durante el periodo Muromachi otras artes como la poesía, la pintura, la jardinería, el arreglo floral, el arte del té, etc., que eran más

---

<sup>62</sup> .- Sobre esta forma poética en relación con el budismo Zen, ver más adelante, pp. 542-543, nota 66.

<sup>63</sup> .- Cf. Ishida, Ichirô 1963, pp. 423-424. Según expresa este autor: “En el periodo Muromachi la gente encontraba su mayor placer de contemplar la belleza de un objeto natural realzado aún más por su escenario. Ellos descubrieron, por ejemplo, que la luna llena a mediados de otoño y el templo Ishiyama, eran ambos contemplados mejor uno junto al otro. Así, la “luna de otoño vista en el templo Higashiyama” llegó a ser una de las “ocho vistas escénicas de Ômi”. *Ibid.*, p. 424.

aptas para expresar motivos naturales.<sup>64</sup> Así como en el caso de la poesía, estas artes que recibieron la influencia del Zen también se encuentran sustentadas por una particular perspectiva individualista. En el caso del arte del té, los hombres que vivieron durante los periodos Muromachi y Momoyama encontraban satisfacción al asociar una flor con otra, arreglo floral (*chabana*) con vaso floral (*chaire*), vaso floral con rollo de pintura (*kakemono*), taza de té (*chawan*) con pintura, etc. Ninguna regla definida existía en aquellos tiempos en el arte del té o de los arreglos florales y se disfrutaba de la belleza natural, de los objetos de arte que allí se reunían, de la espontaneidad de la conversación y, en resumen, del libre intercambio que se producía entre el anfitrión y los invitados en una atmósfera de relajación.

El individualismo funcional se reflejaba asimismo claramente en la apreciación de las pinturas de tinta monocromas en aquellos días del periodo Muromachi, cuando se puso de moda componer colofones para tales pinturas. Un ejemplo se encuentra en la obra de Josetsu titulada *¿Cogiendo un Pez-gato con una calabaza?* (fig. 5), que exhibe colofones inscritos por varios maestros Zen; estos ocupan la mayor parte del rollo, mientras la pintura en sí misma sólo ocupa una pequeña franja en la parte inferior. Sus comentarios no solamente reflejan los variados significados que la pintura tenía para cada una de las personas que realizaron estas inscripciones, sino que también revelan un deleite en el descubrimiento de un significado individual. Los colofones declaran que mediante

---

<sup>64</sup> .- Bajo la influencia del budismo Zen se hizo evidente una apreciación de la belleza natural, lo que queda plasmado en muy diversas artes y en el tratamiento de los materiales artísticos, incluidos los relacionados con las artes militares. Según señala Hoover: “En las artes militares, como en otras áreas de la vida, el Zen dirigió y siguió la cultura japonesa a un tiempo –moldeando esa cultura y también presentando un vehículo para la expresión de tendencias bastante más antiguas que el Zen, entre ellas el histórico amor japonés por la naturaleza, la aceptación de privaciones como inspiración del espíritu, la negativa a distinguir entre lo religioso y lo secular y la capacidad para la más desagradable suerte de autodisciplina. Puede ser dicho que los ideales del Zen encontraron una respuesta acorde en el carácter japonés, trayendo armonía donde una vez había habido notas aleatorias”. Hoover, Thomas 1977, p. 6.

esta obra Josetsu había introducido un nuevo estilo de pintura. Pero estos colofones muestran además la evidencia de un nuevo estilo de apreciación artística.<sup>65</sup>

Realizada en los primeros años del siglo XV, esta obra representa un momento culminante dentro de la tradición japonesa de pintura a la tinta que se había formado desde el siglo XIV. En el breve prefacio escrito por Yaigaku Shûsû (-1423) y en los poemas escritos a modo de comentario por otros monjes Zen, se puede deducir una justa admiración por esta obra, como no podía ser de otro modo al tratarse del primer paisaje autenticado en el estilo chino realizado por un pintor japonés.<sup>66</sup> Cumbres rodeadas por la niebla se elevan hacia el cielo que cubre la mayor extensión del paisaje; y en el primer plano, alrededor de la figura central que acaso trata de coger un pez-gato, hay un río con juncos y bambú cuya corriente se arremolina alrededor de las rocas. Además de pensarse en una fábula sobre la naturaleza elusiva del Zen –cuya elucidación sería como tratar de atrapar un pez-gato con una calabaza–, existen otras interpretaciones.<sup>67</sup>

---

<sup>65</sup> .- Cf. Ishida, Ichirô 1963, pp. 423-426. Como es apreciado por Ishida: “A través de este rollo podemos ver el individualismo funcional y comprender mejor cómo esta actitud sustentó la cultura del periodo”. *Ibid.*, p. 425.

<sup>66</sup> .- La expresión “en el nuevo estilo” que aparece en la inscripción que sirve de prefacio, no es muy clara. Según opinión de Barnet y Burto “Puede referirse simplemente a la pintura monocroma, pero probablemente alude al paisaje en la pintura. Aunque unos pocos pintores paisajistas japoneses al modo chino preceden al siglo XV, no puede decirse que tal forma haya florecido en Japón antes del siglo XV. En cualquier caso, ésta es la primera pintura a la tinta japonesa existente de una figura en un profundo, sólido escenario paisajístico. Barnet, Sylvan y William Burto 1982, p. 64.

<sup>67</sup> .-Barnet y Burto explican el posible origen y significado de esta pintura: “*Cogiendo un pez-gato con una calabaza* ilustra un dicho críptico. De acuerdo a una inscripción de la pintura, el shogun (probablemente Yoshimochi [1386-1428], un gran amigo de los monasterios Zen y él mismo un pintor aficionado de algún talento), encargó a Josetsu ilustrar el aforismo Zen de que ‘el corazón no puede ser comprendido,’ y esto es lo que hizo representando el aparentemente imposible tarea de coger o atrapar un pez-gato con una calabaza. Una interpretación común de la pintura la ve como una manera de decir que el pensamiento racional no puede captar la iluminación. Una interpretación relacionada, basada en la idea de la no dualidad –una unidad trascendiendo todas las distinciones aparentes– es que la mente debe disolver las distinciones de uno mismo y los otros, del pez-gato y de la calabaza”. *Ibid.*, p. 64. Según expone Matsushita Takaaki, el título de esta obra sería, más bien, *Cómo amaestrar a un pez-gato con una calabaza*. Cf. Matsushita, Takaaki 1974a, p. 48.



5. Cogiendo un pez-gato con una calabaza (¿?), por Josetsu. Tinta y color sobre papel, c. 1413. Colección Taizô-in, Myôshin-ji, Kyoto.

Siguiendo la tradición de los letrados chinos, el cuarto *shôgun* Ashikaga, Yoshimochi (1386-1428), congregó a destacados monjes Zen de Kyoto con el fin de que compusieran breves poemas chinos que sirvieran como colofones a esta obra, siendo recompuestas posteriormente las inscripciones y el dibujo en forma de rollo colgante con los poemas situados en lo alto. Muchas obras de este tipo, con una pintura e inscripciones poéticas (*shigajiku*), fueron realizadas a partir de entonces en Japón. En este primer rollo del “nuevo estilo”, como se considera en el prefacio, el paisaje aparece combinado con una figura en primer plano, pero parece ser que Josetsu y otros artistas también pintaban paisajes en el más puro estilo chino.<sup>68</sup>

El mismo espíritu individualista puede percibirse asimismo en arquitectura y en jardinería. Al comparar la arquitectura del periodo Heian con la de Muromachi, el espíritu artístico de la última quedará más claro. Tanto el Salón del Fénix (Hôô-dô) del templo Byôdo-in en Uji, construido en 1053 (fig. 6), como el Pabellón de Plata (Ginkaku) del templo Jishô-ji a los pies de Higashiyama, construido en el siglo XV (fig. 7), son dos edificios que se sitúan en unos entornos espléndidos. En ambos casos puede reconocerse la belleza de los templos y de los alrededores, pero los principios básicos de la construcción resultan ser bastante diferentes debido a la actitud imperante en cada uno de los periodos.

El plano del Salón del Fénix, aunque no carece de complicaciones, resulta bastante clásico, siendo como es totalmente simétrico. El hecho de que el Salón fuera construido en la ribera del río Uji contra el azul-verdoso del Monte Asahi puede considerarse enteramente casual, puesto que no fue designado exactamente para ser rodeado por su entorno. En la construcción de tales salones durante el periodo Heian, el mismo plan hubiera sido probablemente adoptado si se eligiese otra localización, ya en el centro de una ciudad o sumergido entre las montañas.

---

<sup>68</sup> .- Cf. Munsterberg, Hugo 1993, pp. 65-66. La realidad es que no se han conservado muchas obras de este estilo de pintura en el periodo Muromachi, y sólo unas pocas pueden atribuirse a Josetsu con certeza. Sobre los *shigajiku*, ver más adelante pp. 159, 397 y 461.





6. *Byōdo-in. Hōtō-dō. Uji, Kyoto.*



7. *Ginkaku. Higashiyama, Kyoto.*

El Pabellón de Plata, por otra parte, es una creación totalmente original que se encuentra relacionada funcionalmente con su entorno. El rincón sureste de la primera planta fue diseñado con aberturas en los muros, debido a que el lago está situado en esa parte del edificio, más allá del cual la luna asciende entre los picos de Higashiyama. Y como el lago se extiende hacia el nordeste reflejando una luz que resulta suficiente incluso para leer, la habitación que se abre hacia este rincón fue planificada como una biblioteca.<sup>69</sup> Los objetos naturales, en este caso, no solamente circundan el edificio creando una forma sugerente, sino que proveen motivaciones intrínsecas para el diseño estructural.

Mediante estos dos ejemplos puede observarse un diferente modo de apreciación y de representación, que en el caso del Pabellón de Plata muestra el origen de una nueva conciencia estética. El contenido de esta conciencia se verifica mediante el deleite en los cambios que se producen entre el objeto contemplado y el contemplador a partir de los movimientos físicos de éste. De este modo, en el periodo Muromachi evolucionó un estilo de representación y un modo de apreciación estética que puede ser visto claramente en el tipo especial de jardines realizado en los templos y monasterios Zen, llamados “jardines de excursión” (*kayû-shiki teien*).

Dentro de esos “jardines de excursión”, existen dos estilos principales: “jardines con lago y fuente” (*chisen-kaiyû*) y “jardines secos” (*karesansui*). Entre ellos, los de estilo *karesansui* suelen estar compuestos por una combinación de musgo, piedras, arena rastrillada y, en ocasiones, también árboles o arbustos, habiendo sido concebidos para ser contemplados desde los edificios contiguos. Cuando se visita un jardín de este tipo, se suele caminar alrededor de la balaustrada de madera mientras se aprecian las relaciones que los objetos producen entre sí, los cuales, dependiendo de la posición del contemplador, adquieren diferentes aspectos.

---

<sup>69</sup> .- Cf. Ishida, Ichirô 1963, pp. 426.

El principio básico de este tipo de “jardines secos”, de entre los que se muestran ilustraciones de los jardines de Saihō-ji (fig. 32), Ginkaku-ji (fig. 33), Ryōan-ji (fig. 36) Daisen'in (fig. 37) y Tōfuku-ji (figs. 38, 124 y 125), se aplica tanto vertical como horizontalmente en el caso de los “jardines con lago y fuente”. Algunos magníficos ejemplos de este estilo de jardín pueden ser recorridos en los templos Saihō-ji, Tenryū-ji, en los jardines que rodean el Pabellón de Oro y el Pabellón de Plata, todos ellos en Kyoto, o en el Eihō-ji, en Tajimi (fig. 25), si bien algunos de los ejemplos citados contienen ambos tipos de jardín. Estos jardines suelen tener un lago alrededor del edificio principal, habiendo sido diseñados para introducirse en ellos y apreciar el jardín desde varias perspectivas estratégicas. Son de mayor tamaño que los de tipo “seco” y, al igual que estos, no presentan reglas fijadas para su construcción.

A medida que se recorren los jardines, el caminante siente un cambio de las relaciones entre sí mismo y los objetos naturales y artísticos que contempla, un desarrollo sucesivo que va desde una impresión a otra, donde el espacio se disuelve siendo absorbido definitivamente por el tiempo, y donde los mismos jardines parecen sentirse afectados por los cambios que acontecen en el interior de las personas que los contemplan.<sup>70</sup>

## La nueva visión del mundo

Ha sido observado que en la antigua era del budismo en Japón, en contraste con el sentimiento de vitalidad y apertura que se encontraba presente en las

---

<sup>70</sup> .- Según aprecia Ishida: “Aquí el espacio llega a estar completamente disuelto en el tiempo –los jardines son afectados por un flujo de cambio–. En los ‘jardines de excursión’ no existe espacialmente unidad u organización objetiva. El contemplador puede reconocer la totalidad y unidad sólo subjetivamente, a través de la apreciación cumulativa de sus muchos aspectos”. *Ibid.*, p. 430. Sobre los cambios producidos en la percepción de las relaciones entre espacio y tiempo que afectan al mundo de la creación artística japonesa desde el periodo Nara al periodo Muromachi, cf. *ibid.*, pp. 428-430.

Sobre los estilos de jardinería presentes en los complejos monásticos del budismo Zen, ver adelante, pp. 328-351.



creencias del *shintô* primigenio, fue concebido un orden del mundo fijado, en el cual las relaciones entre los seres humanos individuales se encontraban de algún modo congeladas. La gran estatua de Vairocana que aparece sentada en el Daibutsu-den del templo Tôdai-ji de Nara, construida en bronce dorado en el año 749, simboliza un sistema del mundo en el cual el universo se encontraba cuidadosamente ordenado y absolutamente estático.



8. *Daibutsu-den*. Sala principal del *Tōdai-ji*. Escuela Kegon (Nara). El rostro del Gran Buda puede ser visto a través de una pequeña ventana situada sobre la entrada del edificio. Esta ventana es abierta, y el edificio es iluminado brillantemente, dos veces al año –en la víspera del año nuevo y el 15 de agosto, fecha en la que se celebra el Festival de la Luz–.

Tanto en este edificio, como en el *mandala* descrito arriba (fig. 3) –así como en otros del budismo japonés antiguo–, existe un orden jerárquico que desciende desde el Buda Vairocana hasta otros budas y *bodhisattva*, los cuales simbolizan varios aspectos de la existencia, una congelación de sus funciones y una expresión, en la ley budista, de las relaciones mutuas entre ellos.

Durante el periodo Kamakura se produjo un cambio significativo dentro del budismo como consecuencia del establecimiento de las nuevas escuelas más populares de la Tierra Pura, que introdujeron otras creencias diferentes a las de las escuelas esotéricas del Camino Sagrado dominantes hasta ese momento. Otro punto de partida con respecto a las escuelas Tendai y Shingon, se produjo durante este mismo periodo en el seno de las escuelas Zen, las cuales fueron patrocinadas tanto por la nueva clase guerrera como por la corte imperial, aunque la mayoría de sus formas se produjeron fundamentalmente a partir del periodo Muromachi.<sup>71</sup>

En el periodo Kamakura, el antiguo mundo budista fue transformado en las escuelas de la Tierra Pura al “mundo del más allá” de la vida después de la muerte, de modo que la unidad y organización existentes en el sistema de las escuelas del “Camino Sagrado” fueron quebrantadas. Los seguidores de las escuelas de la Tierra Pura ansiaban la permanencia en el “mundo del más allá”; las personas se encontraban espiritualmente aisladas unas de otras, y la permanencia y regularidad de las relaciones mutuas entre los seres individuales fueron destruidas. Los individuos adquirieron libertad hasta cierto punto –si se comparan con los seguidores de las escuelas del Camino Sagrado–, pero ahora se encontraban vinculados a un nuevo sistema de orden y jerarquía que ligaba a cada individuo directamente con un poder sobrenatural (el Buda Amida).

Durante el periodo Muromachi fue consumada en el seno de las escuelas Zen la destrucción del antiguo orden, el cual había sido minuciosamente organizado de un modo estático y cerrado, desapareciendo incluso la estructura organizada en torno a Buda Amida creada durante el periodo Kamakura. Cada individuo se encontró ahora totalmente sólo, afirmando su existencia individual sepa-

---

<sup>71</sup> .- Como es analizado por Pilgrim: “Estos movimientos representaban no sólo cambios significativos en el carácter del budismo japonés, sino en el carácter mismo de las artes budistas. Nuevos modelos, estilos y códigos iconográficos comenzaron ahora a destacar –unos que reflejaban de modo más inmediato y directo una apropiación japonesa del budismo y reclamaban comunicación con una mayor audiencia–”. Pilgrim, Richard B. 1993, p. 18.

rada, rompiendo con las antiguas relaciones y desarrollando otras nuevas. En la literatura japonesa del periodo Muromachi se recogen muchos ejemplos de la apreciación por un individualismo funcional, por una personalidad libre y flexible que se adapta a las diversas situaciones abrazando la totalidad, como puede observarse numerosos relatos que expresan un elevado aprecio por la originalidad y un fuerte desprecio por la imitación y la repetición.<sup>72</sup>

El sentido de “incertidumbre” (*mujōkan*) característico de la vida espiritual de Kamakura, fue asimismo socavado. La gente del periodo Muromachi eliminó completamente cualquier traza de la antigua visión que se había definido durante el periodo anterior, desarrollando ahora “un sentido de lo indefinido (*fujōkan*). Yoshida Kenkō (1282-1350), escribió en una de las grandes obras clásicas de la literatura japonesa, el *Tsurezuregusa*, que cuando uno anticipa la realización de algo, algunas veces se realiza y otras no. Incluso cuando un hombre está resignado a un resultado negativo, puede aparecer que sea negativo, tal como él anticipó, o puede ser inesperadamente positivo. Kenkō concluyó con estas palabras: “La única cosa definitiva [en este mundo] es la comprensión de que [todas las cosas] son indefinidas”.<sup>73</sup>

El mundo del periodo Muromachi incluía una gran variedad, aunque se puede deducir que, en general, conllevó una negación de los valores de unidad contenidos en la visión budista anterior a la aparición del movimiento Zen. No obstante, hay que considerar que el mundo *zen*, que nutrió y sustentó los valores del periodo Muromachi influyendo en las esferas de la vida religiosa y cultural, tenía en realidad una clase especial de unidad que surgía subjetivamente. Y puede decirse que la experiencia subjetiva de esa unidad que abraza la diversidad se encontraba afinada en este periodo, profunda e internamente, con la experiencia religiosa del Zen, quedando plasmado el sentimiento de dicha experiencia durante este periodo a través de un amplio abanico de manifestaciones artísticas.<sup>74</sup>

---

<sup>72</sup> .- Cf. Ishida, Ichirō 1963, pp. 426-427.

<sup>73</sup> .- *Tsurezuregusa* (*Cosecha de ocio*). Sección 189. Trad. en *ibíd.*, pp. 427-428.

<sup>74</sup> .- Cf. *ibíd.*, p. 430.

Aunque se ha dicho en ocasiones que el arte religioso de Japón a partir del siglo XVII ofrece poco que pueda ser creativo, tales apreciaciones pueden ser engañosas. Ciertamente, hacia comienzos del periodo Edo el arte religioso japonés (principalmente el arte *zen*) llegó a un punto de culminación, habiéndose producido hacia el año 1600 muchas de las manifestaciones artísticas más significativas. Sin embargo, la actividad artística no sólo ha continuado hasta el día de hoy en el seno del budismo prolongando muchas de las formas precedentes hasta los tiempos modernos, sino que también han existido varios desarrollos originales en determinadas artes.

Esta breve reseña intenta emplazar la discusión sobre el arte elaborado bajo la influencia del Zen en un amplio contexto al tiempo que trata de mostrar la gran importancia que el arte religioso ha tenido para la cultura japonesa, pues durante el curso de su historia han sido puestas en evidencia una gran cantidad de manifestaciones artísticas que, en varios grados, reflejan un significado religioso.<sup>75</sup> Aunque existe el riesgo de exagerar el impacto del budismo en la tradición artística japonesa, al menos parece adecuado decir que la expresión del budismo en las artes supone un factor de principal importancia dentro del conjunto de su cultura. En el caso del budismo Zen y sus artes, no puede ser negada su persuasiva influencia a partir del periodo Muromachi; y aunque desde el periodo Edo se redujo mucha de la fuerza de esta institución a causa del abandono del patrocinio por parte de los *shōgun* y emperadores, ello no impidió que sus monjes siguieran desarrollando sus tradiciones más apreciadas.

---

<sup>75</sup> .- Entre los muchos temas de los que se ocupa la historia del arte de Japón, lo religioso ciertamente cubre un extenso campo. Así, por lo que se refiere a su aspecto cronológico abarca un largo periodo que va desde sus orígenes prehistóricos hasta el tiempo presente. También hay una gran variedad de religiones asentadas en este territorio (*shintō*, budismo, confucianismo, taoísmo, cristianismo, nuevos movimientos religiosos y religiones populares), todas las cuales coexisten hoy día configurando un panorama de gran complejidad. Asimismo aparecen muy diferentes artes integradas en los respectivos contextos religiosos, para cuya realización han sido y continúan siendo empleados una gran diversidad de recursos y materiales

## EL BUDISMO DE MEDITACIÓN EN LAS ARTES

Si se considera que las manifestaciones artísticas son expresión de la vida profunda de un individuo o de una comunidad, puede confirmarse que la plasmación del budismo de Meditación en las artes ofrece uno de los medios más directos y accesibles para comprenderlo. En el caso concreto de esta corriente del budismo, la idea se encuentra reforzada debido al hecho de que muchas de las formas artísticas creadas en este contexto se caracterizan por su espontaneidad y su sencillez, si bien no carecen en ocasiones de las complicaciones que son propias de ciertos tipos de técnicas. Además, las formas del arte *zen* no son simbólicas en la misma medida en que lo son otros tipos de arte budista o el arte religioso en general.

La razón principal por la que algunos maestros pueden recomendar a determinadas personas que desean introducirse en las doctrinas del budismo de Meditación la práctica de alguna de las artes que han sido desarrolladas tradicionalmente en este contexto, es, precisamente, porque ésta puede ser muy efectiva para los neófitos en su acercamiento a las complejidades propias de este movimiento. Ello es así porque estas artes no inducen en su realización a las tribulaciones que se presentan al abordar otro tipo de prácticas como pueden ser, por ejemplo, los ejercicios con *kôan*. No obstante, es necesario comprender que para realizar con propiedad algunas de las diversas actividades artísticas características del budismo Zen es necesario estar penetrado por ese “espíritu” o “estado de ánimo interior” que se logra mediante la meditación.<sup>76</sup>

Suzuki Daisetz hizo alusión a lo que entendía por “espíritu del Zen”, refiriéndose a la experiencia que se manifiesta mediante la práctica *zen* en el ámbito de las realizaciones artísticas:

El espíritu del Zen consiste en ir más allá de la conceptualización, y esto implica unirse al espíritu de la manera más íntima. Esto supone, a su vez, la in-

---

<sup>76</sup>.- Sobre la importancia de la meditación en el conjunto de las prácticas del budismo Zen, ver adelante, p. 88, nota 135.

fravaloración, en una cierta medida, de todo tipo de técnica. La idea podría expresarse mejor diciendo que el Zen contiene en sí mismo algo que evita toda destreza técnica sistematizada, pero que debe ser de algún modo dominado a fin de llegar al más estrecho contacto posible con la vida [...].<sup>77</sup>

De estas observaciones puede deducirse que aunque la adquisición de una técnica adecuada basada en un continuado esfuerzo supone un requisito fundamental para la práctica virtuosa de un arte, hay que comprender que la destreza técnica por sí sola no proporciona la penetración en el “espíritu del Zen”. La principal preocupación del artista que se ejercite en un determinado arte tratando de plasmar la serena belleza que es característica de la estética *zen*, debería ser, sencillamente, entrar en íntima relación con este espíritu. Así, cuando las enseñanzas del budismo de Meditación sean asimiladas, éste podrá manifestarse bajo formas expresivas muy diversas: el pintor lo expresará en sus pinturas y caligrafías, el actor de *nô* en su danza y su recitación, el maestro de té en sus sesiones de té, el jardinero en el diseño de sus jardines, etc.<sup>78</sup> Lo referido se relaciona con el proceso de la “cultivación” (jp. *shugyô*),<sup>79</sup> tal como se encuentra expuesto en

---

<sup>77</sup>.- Suzuki, Daisetz T. 1986 (1985), pp.104-105.

<sup>78</sup>.- Cf. *ibíd.*, p.105. Aunque en la obra de Suzuki no se define explícitamente el significado del concepto “espíritu del Zen”, el término al que aquí se trata de aludir por “espíritu” parece ser el correspondiente al japonés *seishin*, el cual es un compuesto de dos ideogramas, *sei* (ch., *ching*) y *shin* (ch., *shên*). *Sei* se asocia a menudo en Japón con la energía reproductiva, la cual es expresada de un modo material, mientras que *shin* sugiere una energía espiritual desprovista de materialidad. A diferencia del vocablo latino “espíritu”, que en un contexto occidental sugiere incorporeidad, con el término *seishin* se alude a una energía tanto material como espiritual. Para una discusión sobre este término, cf Yuasa, Yasuo 1993, pp. 69-96.

<sup>79</sup>.- El término japonés *shugyô* está formado por dos ideogramas, el verbo “dominar” y el sustantivo “práctica”. De este modo, *shugyô* significa literalmente “dominar una práctica” por lo que ha sido traducido en Occidente como “cultivación”. En ocasiones se encuentra la traducción de *shugyô* como “auto-cultivación”, siendo ésta última adoptada en ocasiones para adaptarla a la orientación individualista de la sociedad occidental. No obstante, siendo el fin último del *shugyô* alcanzar un estado de no-mente o no-ego, en que el ego habitual es descartado en la transformación existencial que ocurre durante el curso de la “cultivación”, esta traducción no hace justicia a toda la extensión del significado del término.

varias tradiciones religiosas orientales. Aunque algunos de los métodos característicos del budismo de Meditación han llegado a ser bastante difundidos en Japón, existen también aquí otros métodos de cultivación que presentan gran variedad según los diferentes movimientos y escuelas.<sup>80</sup> Por otra parte, existen otros sistemas de cultivación ligeramente diferentes a aquellos de Japón, que han sido transmitidos en las tradiciones budista y taoísta en China y en la tradición yóguica en India.<sup>81</sup>

Los métodos de cultivación se encuentran establecidos en Japón desde el mismo momento en que se produjo la aceptación del budismo en el siglo VI d. C., aunque la apropiación a gran escala de estos métodos comenzó a producirse a

---

Como clarifica Yuasa: “Una connotación del término *shugyô* o, simplemente *gyô*, es la de entrenar el cuerpo, pero esto implica también, como ser humano, entrenar el espíritu o la mente mediante el entrenamiento del cuerpo. En otras palabras, ‘*shugyô*’ transmite el significado de perfeccionar el espíritu humano o mejorar la propia personalidad. Por lo tanto, ello parece implicar que mente y cuerpo son inseparables”. Yuasa, Yasuo 1993, pp. 7-8.

Con respecto a la traducción occidental del término *shugyô* mediante la palabra “cultivación”, Yuasa observa que, mirando al diccionario, significa labrar o preparar la tierra para producir cosechas, y que derivativamente conlleva el significado de refinar, educar y culturizar; no obstante, existen términos dentro de la tradición cristiana como “austeridad” o “ascetismo” (que se traducirían al japonés como *kinyoku* y *kugyô* respectivamente), los cuales se encuentran cercanos en su forma al significado de la palabra japonesa *shugyô*. Parece difícil, pues, expresar mediante las lenguas occidentales la connotación abarcada por el término japonés *gyô*, el cual conlleva el sentido de fortalecer la mente (espíritu) y mejorar la personalidad mediante el entrenamiento del cuerpo. Cf. *ibid.* p. 10.

<sup>80</sup> .- Sobre los métodos de los primeros patriarcas Ch’an y los empleados en las escuelas Ch’an en China (escuela de Norte, escuela del Sur y escuela Cabeza de Buey), ver arriba, volumen I, pp. 342-355. Sobre las escuelas Zen japonesas Daruma, Rinzai, Sôtô, Fuke y Ôbaku, ver arriba, volumen I, pp. 395-403 y 417-434.

Aparte de los desarrollados en las escuelas de budismo Ch’an o Zen, existen muchos otros métodos de cultivación en Japón. Entre ellos se encuentran el *shugendô* (o ascetismo de montaña que se desarrolló en síntesis con el antiguo culto sintoísta de montaña); *nenbutsu* danzado (recitación del nombre del Buda amida mientras se danza en comunidad), *kaihôgyô* (el cual consistía en una combinación de culto de montaña del *shintô* antiguo con la meditación budista); etc. Una breve explicación sobre estas y otras prácticas puede encontrarse en *ibid.*, pp. 10ss.

<sup>81</sup> .- Cf. *ibid.*, p. 7.

partir del periodo Heian (794-1192). Desde fines de este periodo e inicios del periodo Kamakura (1192-1336), los diferentes métodos de cultivación comenzaron a influir decisivamente en el desarrollo de las artes japonesas y llegaron a determinar las teorías artísticas en áreas tales como la poesía *waka*, el teatro *nô* y el “camino del té”.<sup>82</sup> Además, la teoría de la auto-cultivación interesó también a las artes marciales desde el periodo de los Estados Combatientes (1467-c.1568) hasta principios del periodo Edo (1603-1868), dando origen a la teoría del *budô* (el camino del guerrero *samurai*).

Un texto chino considerado básico en muchas escuelas de budismo japonés es el conocido como *Mahashikan* (ch., *Mo-ho Chih-küan*).<sup>83</sup> Esta obra fue escrita por el maestro de la escuela Tendai Chih-i (jp., Chigi 538-597) en el siglo VI d. C. y trata sobre medicina y métodos de cultivación. Los diferentes métodos de cultivación descritos en esta obra, que fueron agrupados por Chi-i en *jôza zanmai* (*shamâdhi* a través del constante sentarse) y *jôgyô zanmai* (*shamâdhi* mediante el caminar constante),<sup>84</sup> afectaron enormemente el budismo a partir del periodo Heian, siendo este fenómeno especialmente notable en el budismo de la escuela Tendai. A partir del conocimiento de esta obra, fueron numerosos los métodos de meditación en calma y de meditación en movimiento que surgieron

---

<sup>82</sup> .- Cf. *ibíd.* p. 23-24. Cuando se dice que el “camino del té” y sus artes relacionadas, el teatro *nô* y cierto tipo de literatura, caligrafía, pintura, arquitectura y jardinería *zen* son artes representativas de la cultura japonesa, es asumido usualmente que fueron producidas e impulsadas por las escuelas de budismo de Meditación. No obstante, si se quieren entender estas formas artísticas íntegramente, se ha de realizar un estudio sistemático de las aportaciones concretas de este tipo de budismo en cada una de ellas.

<sup>83</sup> .- Chigi, *Makashikan* 1981, pp. 72ss.

<sup>84</sup> . El término sánscrito *samâdhi* (jp, *sanmai* o *zanmai*) es uno de los términos generales del budismo que denotan “concentración”. Puede traducirse como “disciplina mental”, y se refiere, en general, a un estado de meditación en el cual el meditador y el objeto de meditación se convierten en una unidad en un nivel más sutil que el de la dimensión física. Yuasa define así el significado original de este término: “[...] Su significado original designa el estado de una mente completamente transparente en el cual, a consecuencia de profundizar en la meditación, la mente no es asaltada por pensamientos errantes. Es comparable a la no-mente (*mushin*) o al no-ego (*muga*) en los que la conciencia de un ‘yo’ ha desaparecido completamente”. Yuasa, Yasuo 1993, p. 13.



en Japón, todos los cuales se dirigían a hacer desaparecer los dualismos de las funciones del cuerpo y la mente.

A pesar de la gran variedad de sistemas existentes, puede decirse que, en general, la meditación mediante la inmovilización sentada en las escuelas esotéricas budistas del Camino Sagrado hace referencia al método de calmar los movimientos de la mente mediante la concentración de la conciencia en un objeto definido, mientras se asume una específica postura sentada (*scr.*, *mudrâ*) y se disipan los “pensamientos errantes” (*zatsunen*) mediante el empleo de la palabra—en ocasiones la lectura de un *sûtra* o la recitación de un sonido mágico o *mantra*—. <sup>85</sup> En las escuelas de la Tierra Pura la recitación del nombre de Buda Amida constituye la base de esta concentración, prefiriéndose en estas escuelas de carácter más popular métodos de cultivación en movimiento tales como caminar en círculo alrededor de una estatua de Buda Amitâbha mientras se recitan palabras de alabanza a Buda (*nenbutsu* danzado). <sup>86</sup>

En el caso del budismo Zen, al igual que en muchos de los sistemas de meditación budista, se combina normalmente la meditación sentada con la meditación en movimiento. En ocasiones también se emplean métodos como la “observación de la cuenta de las respiraciones” (*sûsokukan*) con el fin de fijar la concentración durante la práctica del *zazen*, pero en ningún caso se utiliza un método complicado al estilo de los empleados el budismo de las escuelas del Camino Sagrado o de la Tierra Pura. La diferencia básica de la meditación *zen* con respecto a otros tipos de meditación es que trata de situar la atención de la mente en el vacío, pues a través de esa meditación en el vacío es como se pre-

---

<sup>85</sup> .- Los *mudrâ* son posturas corporales y gestos sagrados empleados en el budismo esotérico de las escuelas del Camino sagrado. En la iconografía budista, todo Buda es representado con un gesto característico de las manos. *Zatsunen* es un término japonés que es traducido como “pensamientos errantes” y designa pensamientos e imágenes que alejan del objeto de la concentración durante el curso de la meditación. Sobre el *mantra* o sonido mágico, ver arriba, volumen I, p. 101 y p. 506, nota 135.

<sup>86</sup> .- Sobre los diferentes métodos de meditación en calma y de meditación en movimiento, cf. Yuasa, Yasuo 1993, pp. 11-14.

tende obtener un estado en que desaparezcan definitivamente los dualismos y se alcance la unión de la mente con el cuerpo, es decir, un estado en que cuerpo y mente trabajen al unísono.

Cuando se examinan desde un punto de vista psicológico, puede observarse que lo que se trata de realizar mediante los métodos de meditación empleados por las escuelas budistas no es otra cosa que debilitar el poder operativo en la superficie de la conciencia para activar la energía inconsciente que se encuentra latente debajo de ella. Es decir, se trata de detener el flujo de los pensamientos conscientes para permitir que la energía inconsciente, que subyace encubierta, salga a la superficie. Yuasa compara este proceso con el mundo de los sueños:

Se trata del mismo mecanismo psicológico que se produce al tener un sueño. Cuando uno está dormido, la función del consciente se encuentra detenida y, consecuentemente, la energía reprimida y oculta bajo la conciencia comienza a aflorar a la superficie, y aparecen como imágenes en sueños. La meditación consiste en entrenar para experimentar libremente el mecanismo de este estado mientras se permanece despierto.<sup>87</sup>

Por lo que se refiere concretamente a la meditación *zen*, puede decirse que consiste en un método de entrenamiento que apunta a la experimentación del estado de *samâdhi*, en el cual la mente se vuelve enteramente transparente, sin ningún pensamiento errante y con una conciencia clara del instante presente. Alcanzar dicho estado significa llegar a ser conocedor de los movimientos de la mente característicos de uno mismo, es decir, de las pautas o hábitos de nuestros propios mecanismos psicológicos individuales, y transformarlos gradualmente a través de la obtención de control sobre ellos.

Como es bien conocido, el lema de la meditación *zen* es llamado a menudo “no-pensamiento, no-imagen”. Sentándose con las piernas cruzadas durante largo tiempo sin pensar nada en absoluto mientras se fija la mirada y se mantiene la columna vertebral recta, el practicante ha de intentar que todo sea puesto a

---

<sup>87</sup> .- *Ibíd.*, 1993, p. 17.

descansar para que la mente se libere los de pensamientos errantes que conducen al sentimiento de dualidad.<sup>88</sup>

Resulta interesante observar cómo este entrenamiento cambia la relación dual entre la mente y el cuerpo. En el budismo Zen se emplea a menudo la frase “unidad del cuerpo y la mente” (*shinshin ichinyo*). En los textos históricos japoneses, esta frase aparece en la obra de Eisai titulada *Kôzen gokokuron* (*Discurso sobre la promoción del Zen y la protección del país*). Eisai hace referencia a un profundo estado de meditación previo a la entrada en el *shamâdi* señalando: “Todas las ataduras son descartadas, todo es puesto a descansar; en la unidad del cuerpo y la mente no hay movimiento ni quietud”. En el fascículo *Zazengi* (*Reglas para la meditación*) contenido en el *Shôbôgenzô* de Dôgen, se encuentra una descripción de la actitud preparatoria para realizar la meditación sentada. Recordando la caracterización de Eisai, Dôgen advierte: “Descarta todas las ataduras y pon todo a descansar. No pienses ni en el bien ni el en mal. La meditación sentada no consiste en una operación de la conciencia”.<sup>89</sup>

“Descarta todas las ataduras y pon todo a descansar” significa abandonar la actitud mental dirigida hacia las cosas y eventos del mundo externo. Cuando se practica la meditación sentada, todas las conexiones o ataduras con el mundo externo han de ser suprimidas y olvidadas, y uno se ha de enfocar exclusivamente en los movimientos de la mente que surgen desde su interior. En situaciones de la vida diaria, la atención es dirigida normalmente a las cosas y eventos del mundo externo hacia los cuales fluye la energía de la mente. Por esta razón, suelen realizarse afirmaciones sobre si las palabras y acciones de otras personas son buenas o malas, creando así el dualismo de la distinción entre bien y mal (lo que es contrario a las palabras de Dôgen, “no pienses ni en el bien ni el en mal”).<sup>90</sup>

---

<sup>88</sup> .- Sobre la meditación *zen*, ver arriba, volumen I, pp. 485-492 y 506-508.

<sup>89</sup> .- En Yuasa, Yasuo 1993, p. 21. Sobre la obra de Eisai (Yôsai) cf. *Kôzen gokokuron*. Yanagida Seizan ed. y trad. 1972, vol. 16. Sobre esta cita del *Shôbôgenzô* de Dôgen, cf. Terada, Tôru, ed. 1980, p. 125.

<sup>90</sup> .- Cf. Yuasa, Yasuo 1993, pp. 21-22.

En el budismo Zen se emplea el término “ver en la propia naturaleza” (*kenshō*) para designar una experiencia inicial de *satori*, lo cual supone la primera experiencia de un estado transformado de conciencia. Aunque los términos *satori* y *samādhi* abarcan varios estados y fases, hablando de modo general puede decirse que se corresponden con los estados de “no mente” (*mushin*) y “no-yo” (*muga*),<sup>91</sup> incluyendo experiencias extáticas como no ser capaz de determinar dónde se encuentra el propio cuerpo, o el estado en el que la conciencia propia deja el cuerpo.<sup>92</sup> La expresión “unidad del cuerpo y mente” probablemente designa un estado en el que mente y cuerpo se vuelven uno cuando los múltiples movimientos de la mente desaparecen.<sup>93</sup> Además, Dôgen describió la experiencia *kenshō* que había tenido cuando realizaba *zazen* como “abandonando cuerpo y mente” (*shinjin daysuraku*), lo cual, según expone Yuasa, se refiere probablemente a un sentimiento de carencia de distinción entre mente y cuerpo.<sup>94</sup>

El proceso de meditación *zen* aplicado a la práctica de una determinada actividad artística, se encuentra manifiestamente encaminado a liberar al artista de las conceptualizaciones y ayudarle a instalarse en el momento presente, permitiéndole sentirse una única realidad con todo lo que le rodea. Así, lo que realmente se persigue con los ejercicios practicados en las escuelas Zen es que la mente pueda trabajar sin impedimentos, sin oscilaciones entre alternativas. Para ello, la mente ha de ser enfocada solamente en el “vacío” (*mu*), de forma que todos los sentidos se encuentren abiertos para recibir al universo y se pueda así actuar con plena libertad.<sup>95</sup> La plenitud de la expresión será lograda cuando las obras fluyan armoniosamente con la vida, al ser éstas realizadas mediante la

---

<sup>91</sup> .- Sobre los conceptos de *muga* y *mushin* aplicados al arte realizado en el contexto del budismo de Meditación, ver adelante, pp. 209-213, y 221ss.

<sup>92</sup> .- En este contexto se dice que una experiencia extática es aquella en que desaparece la distinción entre mente y cuerpo; por otra parte, en el caso de la tradición cristiana una experiencia de tipo extático suele ser concebida como la visión de Dios o la unión del alma con Dios.

<sup>93</sup> .- Cf. Yuasa, Yasuo 1993, p. 22.

<sup>94</sup> .- Cf. *ibíd.*, pp. 22-23.

<sup>95</sup> .- Entrevista a Tai Hô. Tajimi (Gifu), 24-VIII-97.

concentración del artista en un determinado momento presente en que todo, excepto su propia obra, cesa de existir. No obstante, lo referido podrá realizarse efectivamente sólo cuando, en contacto con la vida, exista un profundo sentimiento de autenticidad en la acción que se lleve a cabo.

Ejecutadas sus obras de esta manera, y aunque se empleen técnicas y modelos sugeridos por la tradición, el ser humano se convertirá en un artista creador y no en un simple imitador. Según se plantea en el budismo de Meditación, esto podrá ocurrir cuando —a través de la práctica constante de una actividad artística determinada, y mediante la aplicación de un proceso enfocado hacia la relajación de las partes más superficiales de la mente que puede lograrse a través de la meditación—, el gesto espontáneo aparezca en un ser humano que, sin necesidad de acceder al recurso de la razón o pensamiento consciente, desarrollará la más profunda revolución en el interior de su ser.

Por todo lo expuesto, resulta preciso insistir en que tal realización sólo podrá producirse en el instante en que una persona consiga liberarse definitivamente de toda una serie de condicionamientos y ataduras mentales, que tal vez le impiden expresarse de un modo desenvuelto; pero si tal liberación tuviera lugar, a partir de ese preciso momento ya no resultaría imposible para dicha persona conseguir virtualmente todas aquellas realizaciones que se propusiera. Al afrontarse tanto la creación como la apreciación de obras artísticas mediante este talante, podría quedar así cumplida la misión de todo verdadero arte, la cual debería ser la apertura total hacia la vida, la realización efectiva de la espontaneidad.

## **MÉTODO DE ENSEÑANZA EN LAS ARTES**

La disciplina en las técnicas de un arte en particular, al igual que la disciplina en la práctica de la meditación *zen*, es entendida dentro de este movimiento de budismo como un significado hacia una realización espiritual. Asimismo, el entrenamiento constante que se encuentra en la base del aprendizaje técnico de cualquier arte es lo que se concibe como condición necesaria para desarrollar

poder artístico o estético. Las distintas técnicas son una disciplina del cuerpo y la mente que busca una verdadera creatividad —una creatividad basada estética y espiritualmente al mismo tiempo—. Esto puede verse claramente en el sistema de graduación en la enseñanza de las diferentes artes, mediante el que se va pasando desde las formas y técnicas primarias hasta el momento en que se llega a asumir una técnica casi perfecta en los niveles más avanzados.

En realidad, cuando se emprende la práctica de un arte, no puede aprenderse más que la parte técnica, es decir, la habilidad en la ejecución de una acción que proviene del exterior. Sin embargo, en el budismo Zen no se busca ejercitarse en un arte para lograr la destreza mediante la habilidad exterior, sino que se busca una inmersión en la propia realidad interior a través de la “técnica” o “habilidad” de la no-acción (ch., *wu-wei*; jp., *mu-i*), la cual no puede decirse que sea una técnica propiamente dicha.<sup>96</sup> Para los artistas de esta tradición la técnica es simplemente el medio o sistema utilizado para transmitir el mensaje. Es evidente que si se realiza una escultura o se pinta algo, es necesaria la técnica, pero si sólo se diseñan formas y colores hábilmente dispuestos, entonces no hay mensaje, pues se trata de simple técnica vaciada de contenido. Sin embargo, si la obra de arte transmite la interioridad del artista mediante el silencio, si transmite el “mensaje sin palabras”, sólo entonces se estará diciendo algo.<sup>97</sup>

---

<sup>96</sup> .- La habilidad de la acción llega desde el exterior y va al interior, pudiendo ser transmitida y aprendida fácilmente, mientras que la “técnica” o la “habilidad” de la no-acción procede del interior y fluye al exterior. Por ejemplo, en el campo de la pintura se puede ser pintor sólo con sólo entrenarse en el oficio, se puede aprender todo lo que se enseña en las escuelas de arte, se puede ser hábil y pintar bellos cuadros, e incluso se puede adquirir un nombre famoso en el mundo de la pintura; pero aunque las manos se hayan vuelto habilidosas, aunque la cabeza conozca la destreza, esto no creará obras de arte vivas si el espíritu no fluye. Posiblemente, nadie será capaz de saber que es sólo técnica, a no ser que lo advierta un observador adiestrado; pero tal artista siempre sabrá que se trata solamente de técnica.

<sup>97</sup> .- De este modo, se pueden crear una obra de arte y no ser necesariamente un artista; se puede realizar una obra y no estar dentro de ella; se puede hacer todo esto de un modo técnicamente perfecto, como otras muchas cosas; pero si un artista no se involucra en su obra totalmente, su ser permanecerá a distancia; su cabeza y sus manos trabajarán, pero él no estará ahí y la pintura no transmitirá su presencia, resultando una

Puede observarse que los maestros de este movimiento en ningún caso dan lecciones teóricas, ni instruyen excesivamente acerca de las técnicas, pues saben perfectamente que cada persona ha de aprender por su propia cuenta. El hecho de que el maestro se limite a asistir al aprendizaje del discípulo se encuentra relacionado con el mencionado concepto taoísta *tsu jan* (espontaneidad original), también conocido como *ko tsu*.<sup>98</sup> Lo que ocurre ha de suceder por sí mismo (*tsu-jan*) y no ha de ajustarse a leyes o reglas definidas (*wu-tsê*).

En el *Huai Nan Tzu* se puede leer:

*El tao del cielo opera misteriosamente (hsüan) y secretamente; no tiene forma fija; no sigue reglas definidas (wu-tsê); es tan grande que nunca puedes llegar a su fin; es tan profundo que nunca puedes penetrarlo.*<sup>99</sup>

El término chino *tsê* se refiere a un orden o modelo (norma o ley), entendido como sometimiento a unas leyes. Pero aunque el *tao* sea *wu-tsê* (“no ley”) posee un orden que no puede ser fácilmente definido, ya que contiene muchas

---

obra que podrá llevar la firma del artista, pero no su ser. Esto sería lo contrario de lo que puede apreciarse en muchas de las obras de los seguidores de la corriente Zen, quienes, preservando en muchas ocasiones su anonimato, continúan realizando creaciones inimitables en las que fluye todo su ser.

<sup>98</sup> .- Según señala Dorfles: “Con este término se indica el principio último de varios actos, la ‘espontaneidad en la acción’, el conocimiento subjetivo no transmisible, que lleva al hombre a apropiarse de una determinada ‘técnica’, entendiendo por ‘técnica’ algo mucho más complejo que una técnica “racional” o que una técnica mecánica; algo que quizá se podría definir como ‘técnica artística’, admitiendo que esta pudiese englobar lo que Croce llama ‘técnica interna’ y ‘técnica externa’, además de aquel dato ‘intuitivo’ no transmisible y sólo alcanzable a través del dominio de una determinada actividad, y que vuelve a entrar en el más vasto concepto indicado por el término *prajñâ* (en japonés, *hannya*)”. Dorfles, Gillo 1967, p. 252.

*Prajñâ* es la sabiduría trascendental, el conocimiento absoluto y superconsciente. Es mediante *prajñâ* como se puede contemplar la naturaleza de todas las cosas, que es *śūnya* (vacía) –en japonés, *kū*–. Sobre el exacto significado de los términos que son utilizados aquí no puede haber una traducción literal, por lo que hay que tratar de entenderlos situándolos en su contexto, si bien es muy difícil hacer coincidir estos vastos y multiformes conceptos orientales con aquellos que solemos utilizar en nuestro lenguaje occidental. Sobre la relación entre *prajñâ* y *dhyâna* en el budismo de Meditación, ver arriba, volumen I, pp. 465-470.

<sup>99</sup> .- *Huai Nan Tzu* 9, p. 1b. En Watts, Alan W. 1991, p. 94.

variables. Podría decirse que es algo así como un orden asimétrico, no reglamentado o sistemático (*li*), pues es el mismo orden que se manifiesta en la naturaleza.

Este orden taoísta no es nunca repetitivo, como puede comprobarse en el hecho de que no hay dos copos de nieve iguales, ni dos árboles con la misma configuración, ni dos seres humanos idénticos. Guiados por ese orden “asimétrico”, los monjes del budismo Zen tratan de evitar que sus seguidores caigan en la rigidez y en la sistematización, o en una excesiva reducción que pudiese ocultar el verdadero carácter dinámico y resuelto de su propia naturaleza en sintonía con los ritmos del universo.<sup>100</sup>

Es precisamente para eludir caer en cualquier tipo de academicismo, lo que conllevaría la exploración de unos modelos ideales predeterminados, por lo que los maestros no tratan de enseñar, sino que dejan ejercitarse al practicante según su natural entendimiento individual mientras simplemente asisten a su aprendizaje. El verdadero adiestramiento será logrado únicamente cuando el acto se vuelva autónomo y auto-productor, es decir, cuando sin la intervención del pensamiento consciente el gesto llegue a producirse por sí mismo. Esto ocurre cuando la mente y el cuerpo se encuentran sincronizados de tal modo en una persona que ésta puede realizar los movimientos corporales ejecutando la técnica que haya adquirido mediante el entrenamiento práctico según los deseos de su mente sin la menor vacilación y, consecuentemente, expresarla decisivamente mediante una gran libertad de movimientos. No obstante, sólo se llegará a esa despreocupación por la técnica una vez que se haya desarrollado la *prajñā* (sabiduría trascendental) y se alcance –no racionalmente (*mushin*)– la intuición del mecanismo del propio acto. Esta idea se podría resumir diciendo que la práctica del Zen en las artes consiste en una adquisición que no sólo es intuitiva, sino “fisiológica”, y que involucra todas las dimensiones del ser.

---

<sup>100</sup> .- Sobre el carácter de los trabajadores o artistas que aplican este orden taoísta en sus manifestaciones expresivas, puede verse un ejemplo citado arriba, volumen I, p. 65.



Es importante poner de manifiesto que las artes cultivadas en relación con el Zen, así como otras muchas artes japonesas, son aprendidas solamente por transmisión de maestro a discípulo. De tal manera, en un caso como el del teatro *nô*, cuya manera de ser representado pasa a través de una tradición familiar gracias a la paciente imitación práctica de los gestos, movimientos, etc., se aprende únicamente a base de esa constante repetición. Un maestro se limitará acaso a decir que tal o cual movimiento no ha sido correctamente ejecutado, o bien que no ha transmitido el efecto o sentimiento que debía esperarse, etc.; pero no suele dar explicaciones concretas sobre la manera de ejecución, sino que, en el mejor de los casos, golpeará al alumno con el abanico que porta en sus manos.<sup>101</sup>

Numerosas artes han sido realizadas siguiendo los ideales estéticos del budismo Zen, existiendo notables diferencias entre ellas. Mientras que mediante la poesía de origen chino (*kanshi*) o japonés (*waka*) se intenta expresar una determinada sensibilidad estética haciendo uso de las palabras, otras artes como son la escultura, la caligrafía, la jardinería, la música, etc., tratan de hacerlo a través de distintos materiales sensibles. Otra manera de expresión es la que se puede percibir en artes como el teatro *nô* o el “camino del té” (*sadô*, *chadô* o *chanoyu*), en las cuales se trata de expresar la belleza principalmente a través del movimiento del cuerpo.<sup>102</sup>

---

<sup>101</sup> .- Entrevista a Yokoyama Tarô. Tokyo, 13-V-1998. Por lo que respecta a las artes marciales, quizá este método de enseñanza se manifieste de una manera bastante más brusca. Un maestro de *kendô*, por ejemplo, al observar cómo su alumno ejecuta incorrectamente una acción de ataque, no tratará de explicarle pacientemente cómo ha de realizarse –lo que tiene que asimilar el alumno mediante la práctica– sino que le atacará inesperadamente con toda su intención para mostrarle la correcta manera de hacerlo y la atención que ha de mantener en todo momento. Como se puede comprobar a través de estos y otros ejemplos, lo único que trata de hacer el maestro es ayudar, pero es cada ser individual quien debe buscar su propio camino.

<sup>102</sup> .- Según considera Yuasa, tanto el teatro *nô* como el “camino del té” se relacionan con los métodos de meditación en movimiento, por lo que la conexión cuerpo-mente y, por tanto, la teoría budista de la cultivación, adquiere gran importancia en estas artes. En palabras de este autor: “Es conocido que las expresiones artísticas de cualquier cultura étnica tienen una íntima conexión con su religiosidad cuando son tra-

Durante la etapa inicial del entrenamiento, ya sea éste relacionado con la representación de una obra teatral, con la composición de pintura o caligrafía, o con la práctica de cualquier otro arte en que el movimiento del cuerpo juegue un papel fundamental, el estudiante trata normalmente de mover su cuerpo dirigido por sus pensamientos, es decir, intenta recordar cómo ha de ejecutarse cada uno de los pasos según las indicaciones previas del maestro. Sin embargo, sucede en ocasiones que el cuerpo no se mueve según la voluntad de la mente. Cuando esto ocurre es porque el cuerpo y la mente son experimentados de modo dualístico, entendidos como algo separado. Sin embargo, si se continua el entrenamiento con asiduidad, el cuerpo comenzará a desenvolverse gradualmente de acuerdo con los deseos de la mente, de tal modo que el estudiante entenderá así que las instrucciones del maestro se encontraban dirigidas a que pudiera llegar a mover su cuerpo libre e inconscientemente. El momento de la “maestría” se produce cuando el cuerpo ha aprendido y el cuerpo y la mente se convierten en una unidad por lo que no puede existir descoordinación entre ambos.<sup>103</sup>

Con el propósito de hacer comprender intuitivamente al discípulo la maestría en un determinado arte, el maestro suele emplear imágenes muy simples, limitándose en la mayoría de las ocasiones a practicar él mismo más que a entregarse a una serie de explicaciones que podrían resultar tediosas e interminables. Para los maestros Zen lo importante es, pues, situar al discípulo en una determinada disposición en que verdaderamente pueda comenzar. Ciertamente, lo que

---

zados sus orígenes, y en Japón fue establecida una tradición para entender la esencia de las artes basada en la teoría budista de la auto-cultivación”. Yuasa, Yasuo 1993, p. 24.

<sup>103</sup> .- Cf. Yuasa, Yasuo 1993, pp. 25-26. Como observa Yuasa, este proceso de entrenamiento es el mismo en las representaciones teatrales y en los deportes occidentales. Sin embargo, debido a que la tradición de un modelo dualista de pensar es enormemente fuerte en Occidente, existe una clara tendencia a entrenar el cuerpo mediante un cálculo consciente. Es decir, la presuposición es que el entrenamiento procede de la mente hacia el cuerpo, o de la mente a la forma. Contrariamente a este orden, la tradición de la cultivación oriental enfatiza la importancia de entrenar la mente mediante el entrenamiento del cuerpo y de la forma. Consecuentemente, la mente no es simple conciencia ni es constante e invariable, sino más bien lo que resulta transformado a través del entrenamiento del cuerpo. Cf. *ibíd.*, p. 26.

un maestro *zen* persigue cuando educa a sus alumnos en la realización de cualquier arte no es otra cosa que permitirles manifestarse de un modo original, y mediante dicho proceso puede observarse que lo que el maestro simplemente hace es asistir al aprendizaje autónomo del estudiante para que éste pueda llegar a manifestar su propia naturaleza original.

Todo el proceso de enseñanza se encuentra basado en la repetición de los gestos implicados en un determinado arte y ha sido diseñado de tal manera que se permita llegar a una posterior asimilación libre de reflexión o “inconsciente” por parte del alumno. De este modo, tras adquirir el estudiante en un primer nivel la técnica correspondiente de un modo “fisiológico”, se deja paso libre a la realización espontánea mediante la que puede fluir su “naturaleza original”. En realidad, sólo se puede aprender la parte técnica, pero llega un momento en que se supera la parte técnica; y es entonces cuando se puede comenzar a ver claramente y hacerse uno con el arte.

En el budismo Zen se busca la superación de cualquier forma de dualidad, de modo que no parece existir contradicción cuando se afirma que “la técnica artística consiste en ejercer una disciplina espontánea o una espontaneidad disciplinada”,<sup>104</sup> al no haber distinción ni dualismo, y sí una relación, entre el elemento natural del azar y el elemento humano del control. Una vez alcanzado el nivel técnico deseado tras la repetición constante de los gestos y movimientos implicados en un determinado arte, es cuando los artistas pueden llegar a realizar obras intuitivas y espontáneas. Tras el arduo y necesario aprendizaje técnico en un determinado arte, el cual puede extenderse durante largos años, es cuando el artista puede alcanzar un grado de maestría mediante el que logra sumergirse en el curso natural de los acontecimientos.

Las obras así creadas surgen a partir de la absorción en un estado de “vacío” o de “no-mente” (ch., *wu-hsin*; jp., *mu-shin*) a través del cual el artista es

---

<sup>104</sup> .- Sobre este tema de la “disciplina espontánea” o “espontaneidad disciplinada”, ver más adelante, p. 95.

capaz de revelar un enorme poder de expresión mediante una forma de ejecución libre de reflexión. Inevitablemente, todo este proceso lleva consigo una abstracción a la hora de expresarse; pues una vez que el contenido de la memoria se reduce –olvidado ya todo pensamiento consciente– ajustándose a lo esencial, un infinito abanico de sentimientos puede ser expresado mediante una sola pincelada, un gesto contenido del actor de *nô* o un poema de tres líneas.

## PROBLEMAS DE LA CREACIÓN ARTÍSTICA

Puede decirse que, en Japón, las diversas artes practicadas en el budismo Zen jugaron un papel en su contexto monástico muy similar al que habían tenido las artes de otros tipos de budismo durante los periodos Heian y Kamakura. Sin embargo, con el transcurso del tiempo, las artes mismas comenzaron a perder importancia para las prácticas rituales y meditativas que se desarrollaban en los monasterios Zen, si bien las formas estéticas continuaron siendo afirmadas por una variedad de razones.<sup>105</sup> Debido a la singular valoración que se otorga en el seno del budismo Zen a la experiencia de la iluminación, que suscitó el referido cambio progresivo en la visión del mundo religioso japonés, las artes realizadas en los templos Zen jugaron un papel bastante diferente al de las artes de las anteriores escuelas budistas.

Este cambio en el funcionamiento religioso de las artes desembocó en una reacción iconoclasta en el seno del budismo Zen, mediante la que se renunciaba a invertir demasiado poder y significado a las creaciones artísticas. Como observa Pilgrim con respecto a esta tradición desarrollada en el movimiento Zen:

Desde el momento en que los significados ideales (por vía del lenguaje o las representaciones artísticas) nunca pueden –por sí mismos– ser la realización de la vivida / viviente Verdad realizada (es decir, la realización de la iluminación), uno debe ser cuidadoso con el uso de representaciones icónicas. La tradición iconoclasta del Zen, ejemplificada por una historia China en la cual una es-

---

<sup>105</sup> .- Cf. Pilgrim, Richard, B. 1993, p. 40.

tatua de Buda de madera es quemada por un monje para calentarse en una fría noche de invierno, despoja las formas particulares de cualquier poder / sacralidad objetivos en orden a realizar el poder / sacralidad de la propia experiencia de la iluminación.<sup>106</sup>

No obstante, estas tradiciones no hicieron que se dejara de crear arte en el contexto del budismo Zen. Probablemente, lo que se trataba de evitar era que se concediese demasiada importancia a ese arte como un poderoso vehículo en su propio derecho para considerar más bien su uso en progresar en el camino hacia la iluminación.<sup>107</sup>

El caso de la literatura, y especialmente el género de la poesía, plantea serios problemas para los creyentes del budismo en general, porque las enseñanzas budistas a menudo expresan su radical desconfianza en la lengua. Por ejemplo, en el *Lankâvatâra*, un *sûtra* que fue muy influyente en los primeros desarrollos del Ch'an en China, el Buda declara: "Lo que uno enseña es una trasgresión: porque la verdad está más allá de las palabras" y "Las palabras no son conocidas en todas las tierras de Buda".<sup>108</sup> Y en el *Sûtra Vimalakîrti*, cuando el sabio Vimalakîrti fue preguntado acerca de la naturaleza de la no dualidad, el concepto que subyace en el corazón del budismo *Mahâyâna*, su respuesta tomó la forma de un silencio atronador.<sup>109</sup> Esta desconfianza en las expresiones verbales fue especialmente pronunciada en el movimiento budista de Meditación, cuya tradición describe sus enseñanzas como "no dependientes de las palabras escritas" y como "una transmisión separada fuera de los *sûtra*".

Es posible imaginar que muchos seguidores de esta tradición pensarían que el uso de los elementos literarios podría conducir a un insano esfuerzo en

---

<sup>106</sup> .- *Ibid.*, p. 40.

<sup>107</sup> .- Cf. *ibid.*, pp. 40-41.

<sup>108</sup> .- En Suzuki, Daisetz T. 1932, pp. 44 y 91. Sobre el *Sûtra Lankâvatâra*, cf. Suzuki Daisetz T. *Studies in the Lankâvatâra Sûtra*. London: Routledge & Kegan Paul, 1952a (1930). Ver también arriba, volumen I, pp. 166-168.

<sup>109</sup> .- Sobre las enseñanzas de Vimalakîrti, cf. Thurman, Robert 1976. Ver también arriba, volumen I, p. 46. Sobre el *sûtra* de Vimalakîrti, ver arriba, volumen I, pp. 163-164.

persecución de la destreza literaria, lo que tal vez hiciera que los monjes acabaran desdeñando los verdaderos objetivos de la vida monástica. Y como advertencia ante tal peligro, en el *Sûtra del estrado* se cuenta que Hui-nêng, quien es considerado por muchos autores como el verdadero fundador del Ch'an en China, "no sabía cómo leer", de tal modo que difícilmente podría llegar a aferrarse de manera alguna a las composiciones literarias. No obstante, muchos monjes Ch'an y Zen posteriores tomaron en ocasiones un gran interés por la poesía, por lo que, inevitablemente, surgieron remordimientos y sentimientos de culpa entre algunos de ellos como resultado.<sup>110</sup>

Según se narra en la biografía del monje chino Chiao-jan, un distinguido poeta y autor de trabajos críticos sobre poética que vivió en el siglo VIII, "él decidió renunciar a escribir poesía, creyendo que no era apropiado para un practicante de Ch'an. Determinado a "no decir más palabras" y dedicarse por entero a la meditación, abandonó sus empeños literarios y ordenó a sus discípulos que tiraran sus pinceles y tinteros.<sup>111</sup> Otra de las figuras literarias más destacadas en relación con este dilema fue el poeta Po Chü-i, quien vivió durante la dinastía T'ang. Po tuvo una carrera muy activa como gobernador oficial y en su vida privada fue un entusiasta de la escuela del Sur de la época Sung.

Un poema escrito por Po Chü-i en el año 840 que fue enviado a los monjes de dos templos donde había practicado anteriormente *zazen*, puede traducirse así:

*Gradualmente, he conquistado el demonio del sake, dejando de estar borracho sin esperanza; pero todavía sigo haciendo karma bucal, no habiendo cesado de escribir poemas.*<sup>112</sup>

Aunque esta confesión puede parecer chocante y ligera en su tono, como también suele ocurrir con muchos de sus poemas dedicados a asuntos religiosos, Po Chü-i parece haberse preocupado seriamente acerca del tiempo y la energía

---

<sup>110</sup> .- Cf. Watson, Burton 1989, p. 113.

<sup>111</sup> .- Cf. *ibid*, pp. 113-114 y Ogawa Tamaki, ed. 1975, pp. 625-635.

<sup>112</sup> .- En Watson, Burton 1989, p. 114.

que gastó en la escritura de poesía y el excesivo “apego” que su pasión literaria representaba.<sup>113</sup>

En los últimos años de la dinastía Sung, cuando el budismo Ch'an había perdido gran parte de su vitalidad religiosa y los monjes se mostraban crecientemente preocupados con la poesía, pintura, caligrafía y otras artes, una segunda y más profunda forma de escapar del dilema empezó a ser considerada. Los críticos comenzaron a comparar la iluminación obtenida por los monjes de las escuelas del budismo de Meditación con las habilidades del poeta para comprender intuitivamente la naturaleza de la realidad y representar ésto en su trabajo.

Al principio, la iluminación fue presentada simplemente como una metáfora de genio o penetración poética. Pero como la teoría ganó en aceptación, los escritores pronto comenzaron a decir que el “camino del Zen” y el “camino de la poesía” eran uno, o afirmaban que la escritura de poesía era tanto una parte de la práctica Zen como la meditación sentada. Esta teoría fue expuesta por el crítico chino Yen Yü a principios del siglo XIII en su obra *Comentarios sobre la poesía de Ts'ang-lang*.<sup>114</sup> Otra posterior y más extremada expresión de esta creencia aparece en el prefacio del *Kishûdan*, una antología de poemas chinos en forma de cuarteto compilada por el monje japonés Ryûtaku en 1483. En esta obra se manifiesta que “fuera de la poesía no hay Zen, fuera del Zen no hay poesía”.<sup>115</sup> A causa de que tales puntos de vista parecieron tan diferentes de las primeras actitudes del budismo de Meditación hacia la literatura, a veces evocaron feroces reacciones entre algunos maestros Zen chinos y japoneses, quienes condenaron toda actividad poética por parte de los monjes.<sup>116</sup>

Hablando de modo general, el objetivo de la cultivación *zen* es obtener el *satori*, mientras que el objetivo del arte es la búsqueda de la belleza. Por consi-

---

<sup>113</sup> .- Cf. *ibid.*, pp. 114-115. Sobre Po Chü-i, puede consultarse también Waley, Arthur 1949.

<sup>114</sup> .- Cf. Watson, Burton 1989, p. 115.

<sup>115</sup> .- En *ibid.*, p. 115 y Kitamura Sawakichi 1941, p. 695.

<sup>116</sup> .- Cf. Watson, Burton 1989, p. 115.

guiente, no resulta extraño que la condición ideal de la experiencia estética haya sido puesta en ocasiones en analogía o correspondencia con la experiencia del *satori*. En Japón, el término *yûgen* (misterio profundo o sugestivo), que se convirtió en un criterio estético de suma importancia a partir de su empleo por el poeta Fujiwara Shunzei (1114-1204), es un caso digno de destacar. Según expone Yuasa, el término le vino sugerido por el *Makashikan*, el celebrado texto de la escuela Tendai.<sup>117</sup> En breves palabras, lo que razonaba Fujiwara Shunzei era que un poeta puede alcanzar el estado estético ideal de belleza, o *yûgen*, tal como un monje alcanza el *satori* a través de la cultivación.

Yuasa observa cómo esta concepción varió en el periodo Kamakura, estableciéndose ahora la teoría poética conocida como *kadô* (el camino de la composición poética de *waka*) como un medio de cultivar y educar la personalidad:

En el periodo Kamakura (1185-1333), sin embargo, la poesía *waka* [canción japonesa] fue ampliamente teorizada en analogía con *dhâraṇî* en una teoría llamada *waka-dhâraṇî*. *Dhâraṇî* hace referencia a conjuros mágicos usados en el budismo, y en este caso significa una palabra sagrada que expresa simbólicamente el mundo de los budas. De acuerdo con esta teoría, un excelente poema *waka* expresa el estado de *yûgen* en palabras, del mismo modo que *dhâraṇî* expresa el estado de *satori* que ordinariamente la gente no puede obtener con facilidad. En este caso, un poeta persigue la belleza, expresada por la palabra *yûgen*, a través de la “práctica” (*keiko*) de la composición poética, esto es, mediante el *entrenamiento de la mente* tratando componer mejores poemas, así como el monje intenta obtener el *satori* a través de la cultivación.<sup>118</sup>

La teoría del *waka-dhâraṇî* tuvo asimismo una enorme influencia en las formulaciones del teatro *nô*, un tipo de drama danzado que se acompaña de poesía y música, el cual comenzó a ser representativo en los escenarios japoneses durante el periodo Muromachi. Zeami Motokiyo, el gran sistematizador del tea-

---

<sup>117</sup> .- Cf. Yuasa, Yasuo 1993, p. 24. Sobre el término *yûgen*, ver adelante, pp. 177-181.

<sup>118</sup> .- *Ibid.*, pp. 24-25.



tro *nô*, expresó simbólicamente la belleza en este tipo de drama mediante la palabra *hana* (flor). Según Yuasa, el término *hana* era para Zeami equivalente a *yûgen*, tal como se empleaba en la teoría poética del *kadô*. Mediante tales términos, el teatro *nô* puede definirse como un arte que trata de expresar la “flor” a través del uso del cuerpo. En este arte teatral resultan fundamentales las técnicas representativas, que Zeami denominó *waza*, y su entrenamiento (*keiko*) como correspondiente a la cultivación budista (*shugyô*). En otras palabras, tal como un monje intenta alcanzar el *satori*, a través de la cultivación, así un artista de teatro *nô* intenta hacer que la “flor” llegue a su apogeo sobre el escenario mediante la práctica repetida de las técnicas de representación.<sup>119</sup>

Muchos teóricos del arte japonés han observado que la cultura japonesa se encuentra marcada por una profunda y directa convergencia de la religión y la estética, de tal modo que “forma artística y sensibilidad estética llegan a ser sinónimos con forma religiosa y sensibilidad espiritual”.<sup>120</sup> Más específicamente con referencia al budismo, Tagore caracterizó la estética como el “único *Dharma* de Japón”.<sup>121</sup>

Aunque ello pudiera ser así, existen casos de algunos maestros Zen que son considerados a menudo como excepciones a causa de su criticismo hacia un interés desmedido por las actividades artísticas y literarias. Dôgen, por ejemplo, advertía en ocasiones a sus seguidores contra la implicación en las actividades literarias, aconsejando una dedicación firme y continuada en la práctica del *zazen* para alcanzar el *Dharma* budista. Dôgen dibujó aparentemente una línea clara y consistente entre religión y arte, previniendo a sus discípulos contra la persecución de “estilo y retórica” la cual podría distraer o impedir su desarrollo espiritual. “La impermanencia se mueve velozmente”, decía Dôgen en un pasaje del *Shôbôgenzô Zuimonki* que es frecuentemente citado:

---

<sup>119</sup> .- Cf. *ibid.*, p. 25.

<sup>120</sup> .- Cf. Joseph Spae 1971; Heine, Steven 1991, p. 54; Pilgrim, Richard B. 1993, pp. 1-2.

<sup>121</sup> .- Citado en Charles A. Moore, ed. 1967, p. 296.

*El significado de la vida y de la muerte es el gran problema. En esta breve vida, si quieres practicar y estudiar, debes seguir el Camino de Buda y estudiar el Dharma de Buda”. La composición de literatura (bunpitsu), poesía [china] (shi) y versos japoneses (ka) no tiene ningún valor.[...] <sup>122</sup>*

Dôgen añadió en otro pasaje:

*Los monjes Zen se encuentran encariñados de la literatura estos días, encontrando una ayuda en escribir versos y tratados. Esto es un error.[...] Aún así, no importa cuán elegante sea su prosa o lo exquisita que pueda ser su poesía, están simplemente jugando con las palabras y no pueden obtener la verdad. <sup>123</sup>*

La distinción indicada por Dôgen entre “el arte por el arte” y la búsqueda de la verdad, o entre una perezosa indulgencia en la literatura y una determinación exclusiva a cumplir con la búsqueda espiritual, fue también llevada a cabo en su vida personal.

Musô Soseki fue otro maestro Zen que mostró su recelo sobre la literatura. Musô, famoso por sus escritos de prosa y poesía, arguyó:

*Aquellas mentes que se encuentran intoxicadas por la literatura secular y ocupadas en establecerse a sí mismos como hombres de letras [...] son simplemente laicos con cabezas afeitadas. <sup>124</sup>*

---

<sup>122</sup> .- Dôgen. *Shôbôgenzô Zuimonki*. Nizuno Yaoko, ed. Tôkyô: Chikuma shobô, 1963, p. 67. Para una discusión sobre la significación de este pasaje en el contexto de las obras de Dôgen, ver Karaki Junzô. *Butsudô shugyô no yôjin: Shôbôgenzô Zuimonki*. Tôkyô: Chikuma shobô, 1966, p. 141ss.

Otras críticas por parte de Dôgen relativas a los afanes literarios aparecen en *Zuimonki*, p. 203, y en *Kichijôzan Eiheiiji shûryô shingi*, en *Dôgen zenji zenshû*, vol. II. Por otra parte, el notable crítico literario Konishi Jin'ichi arguye que a pesar de las intenciones expresadas por Dôgen, una interpretación literaria del *Shôbôgenzô* es apropiada y justificable basándose en la respuesta de los lectores. Cf. Konishi, Jin'ichi 1984, p. 7.

<sup>123</sup> .- Dôgen Kigen. *Shôbôgenzô Zuimonki*, p. 113. Trad. de Masunaga Reihô, *A Primer of Sôto zen: A translation of Dôgen's Shôbôgenzô Zuimonki*. Honolulu: University of Hawaii Press, 1971, p. 33. Cf. Heine, Steven 1991, p. 54.

<sup>124</sup> .- Citado en la antología *Manual of Zen Buddhism*. Suzuki, Daisetz T. 1960, p. 150.

Para resolver el conflicto de la aspiración religiosa en relación con la práctica de las actividades culturales y artísticas, muchos monjes *zen* basaron su pensamiento en la enseñanza clásica del budismo *Mahâyâna* de afirmar la importancia de la práctica de la iluminación en el mundo prosaico de sufrimiento y desilusión.<sup>125</sup> En el caso concreto de los monjes del sistema *gozan* (también *go-san*) o de las Cinco Montañas, muchos ellos se encontraron en contacto con la elite del poder y no desdeñaron dedicarse a actividades culturales, lo que no quiere decir que perdieran el interés en los asuntos religiosos como ha sido sugerido en numerosas ocasiones.<sup>126</sup>

Joseph D. Parker señala algunas de las cualidades más notorias adquiridas por los monjes del sistema *gozan* y expone su discrepancia con respecto a la visión más generalizada entre los historiadores sobre este asunto:

Siendo culturalmente activos tanto dentro como fuera de los muros monásticos, los monjes de las Cinco Montañas llegaron a familiarizarse rápidamente con un extenso rango de tradiciones religiosas y culturales no limitadas al budismo Zen. Esto ha llevado a algunos historiadores religiosos, institucionales y culturales en el siglo XX a etiquetar a estos monjes “*bunjinsô*” o “monjes literatos,” enfatizando el profundo conocimiento de muchos monjes de las Cinco Montañas en *bunjin* o cultura letrada china. Muchos de estos especialistas han cuestionado entonces el grado en el cual los “monjes literatos” permanecieron fieles a lo que ellos consideran que es una rigurosa tradición Zen monástica, a menudo estrechamente definida en términos de práctica intensiva de meditación,

---

<sup>125</sup> .- Como observa Parker: “La teoría Mahâyâna de la afirmación de la realidad mundana recibió ciertamente una interpretación distintiva en muchas líneas del budismo Ch’an, pero en todas ellas se ponía énfasis en la realización del discernimiento budista a través de las actividades de la vida de cada día. La realización de la iluminación en la experiencia mundana se encuentra a menudo asociada en el budismo de Meditación con el concepto de la “mente ordinaria” desarrollado por el monje Ma-tsu Tao-i (709-788), y que puede ser encontrado usualmente en los escritos de las sucesivas generaciones”. Parker, Joseph D. 1999, p. 9.

<sup>126</sup> .- Sobre el sistema de las Cinco Montañas o *gozan*, ver arriba, volumen I, pp. 386-387 (en China), y pp. 406-409 (en Japón). En relación con la actividad artística en los templos integrados en este sistema, ver adelante, pp. 284-296, 415-416, 486-495 y 525-528.

y sugiriendo, en palabras de un influyente historiador, que “distracciones culturales e intereses seculares...[hacia el siglo XV] debilitaron el espíritu religioso” de los monjes de las Cinco Montañas.<sup>127</sup>

Resulta preciso reconocer que numerosos monjes Ch'an de las dinastías T'ang y Sung, así como otros monjes Zen del periodo medieval japonés, mostraron un verdadero interés en toda clase de asuntos culturales e intelectuales. Y aunque parezca que muchos monjes de este movimiento fueron sumamente críticos con respecto al arte, lo que probablemente trataban mediante sus admoniciones no era sino exponer una clara división entre la realización del arte como soporte de las actividades doctrinales y los meros pasatiempos artísticos en los que muchos monjes se empeñaban por simple placer estético.

De tal modo, monjes como Dôgen o Musô Soseki nunca desdeñaron la creación artística como ayuda para progresar en el camino hacia la iluminación, siendo ellos mismos consumados artistas. Tal postura no planteaba para ellos una contradicción, pues concibieron claramente que el verdadero arte *zen* siem-

---

<sup>127</sup> .- Parker, Joseph D. 1999, pp. 6-7. Parker hace referencia a las palabras del historiador Martin Collcutt, (cf. Collcutt, Martin 1981, p. 100), quien llegó a conclusiones similares a las de los más influyentes historiadores japoneses, Tamamura Takeji (cf. 1966, pp.198-200) y Akamatsu Toshihide (cf. 1966 y 1977).

Otros especialistas occidentales llegaron también a la misma conclusión. Así, el americano Philip Yampolsky afirmó: “No debe ser una exageración decir que cuando el Zen florece como enseñanza, tiene poco que ver con las artes y que cuando la enseñanza está en declive su asociación con el arte se acrecienta”. Yampolsky, Philip 1971 p. 9; ver también 1977, pp. 313-330. Con respecto al campo de la creación literaria, Watson ha manifestado la opinión de que, tanto en el Ch'an chino como en fecha posterior en el Zen japonés, una excesiva preocupación por las actividades literarias ocasiona, o al menos es concurrente, con un marcado declive del celo religioso. Cf. Watson, Burton 1989, p. 113.

Concepciones similares se encuentran sorprendentemente extendidas entre numerosos historiadores de la religión de postguerra. Sin embargo, según observa Parker: “Muchos monjes Zen de las Cinco Montañas de principios del periodo Muromachi contradicen las visiones de estos historiadores, pues ellos vieron la cultura no como una distracción, sino como una parte central de su vida religiosa”. Parker, Joseph D. 1999, p. 7 y p. 217, nota 13. Para un importante análisis crítico sobre la influencia de la obra de Tamamura Takeji en la erudición sobre historia del arte, cf. Shima Arata 1983, pp. 98-99.

pre imparte un profundo mensaje, un mensaje tan profundo y universal como aquel revelado en los más venerables textos religiosos o en los más exigentes tratados filosóficos.

Por tanto, a pesar de que las artes puedan ser consideradas por muchos maestros *zen* antiguos o modernos como pasatiempos que se realizan tras la práctica de la meditación sentada, sería un error pensar en el arte desarrollado en este contexto como el producto de una diversión agradable, totalmente alejada de más serias formas de expresión artística y religiosa. Por el contrario, un simple trazo de pincel realizado por un maestro iluminado puede revelar una realidad inédita al observador que le haga percibir las más profundas verdades contenidas en la doctrina de este tipo de budismo.

#### UNIÓN ENTRE LO RELIGIOSO Y LO SECULAR

Por lo se que habrá podido vislumbrar a través de lo expresado en los capítulos anteriores y por lo dicho aquí hasta ahora, el arte que aparece bajo la influencia del Zen ha de ser considerado como un arte de tipo religioso budista mediante el que se trata de manifestar una realidad que es de carácter espiritual.

Por otra parte, aunque el arte budista deba ser considerado en general como un arte de tipo religioso, lo que incluye al conjunto de la producción artística de las diferentes escuelas de budismo Ch'an chino y Zen japonés, es notorio que existe una gran diferencia entre el arte producido en las escuelas del movimiento de Meditación con respecto al de otras escuelas de budismo. Puede observarse, por ejemplo, cómo un proceso creciente de secularización comenzó a desarrollarse dentro del movimiento de Meditación ya desde la primera fase de desarrollo del budismo Ch'an en China mediante una particular apreciación de las diferentes actividades artísticas, lo cual encontró continuidad a través de los siglos en la historia japonesa.<sup>128</sup>

---

<sup>128</sup> .- Cf. Dumoulin, Heinrich 1979, pp. 84-87.

Al igual que la doctrina contenida en este tipo de budismo, muchas de las artes Zen tuvieron su origen en China, aunque en su forma japonesa se manifestó con mayor fuerza una unidad entre lo religioso y lo secular –o de lo sagrado y lo profano–, lo que se convirtió en uno de los rasgos más característicos del budismo de Meditación en Japón. Aunque en China también se desarrolló con fuerza este espíritu secular dentro del movimiento Ch'an, esta sutil unión que se produce entre lo religioso y lo secular en el contexto del budismo Zen presenta una serie de consecuencias para el arte desarrollado bajo su influencia. La principal es que no solamente se presta consideración en este contexto a las artes que son practicadas en las formas tradicionales de China, como la caligrafía, la pintura y la literatura, sino que también se valoran actividades tan diversas como el “camino del té”, el arreglo de las flores (*kadô*), el teatro *nô*, y otras artes que llegaron a ser practicadas comúnmente en Japón como parte de la vida diaria.<sup>129</sup>

En China, confinado en la esfera de los monjes y los letrados, el Ch'an se encontraba principalmente relacionado con la pintura, la caligrafía y la poesía, estando muy limitadas en su práctica al ámbito de los intelectuales. Aunque en el caso de Japón el conocimiento del Zen fue también muy restringido en la época medieval –en este caso fundamentalmente concretado en la elite guerrera–, la gran popularidad que alcanzó en siglos posteriores tuvo como resultado que varios de los aspectos del Zen vinieron a jugar un papel en el arte y en la vida diaria de muchos japoneses, si bien ello ocurrió a menudo de modo inconsciente.<sup>130</sup>

---

<sup>129</sup> .- Según señala Hisamatsu: “Mientras ha existido en general una continuación fiel del Zen chino desde el tiempo en que el Zen llegó primero a Japón, el Zen vivo en Japón vino a adoptar varias formas, tal como lo hizo en China. Especialmente en referencia a las bellas artes del Zen, puede decirse que fue en Japón donde fueron reunidas y ‘combinadas’, por así decirlo, para formar un conjunto compuesto e integral. Lo que en China o no había aparecido o se encontraba presente sólo desarrollado embrionariamente se desarrolló mucho tras llegar a Japón; este fenómeno permitió la integración en Japón de las numerosas bellas artes Zen”. Hisamatsu, Sin'ichi 1982, p. 24.

<sup>130</sup> .- Según expone Dumoulin sobre el carácter popular de las artes *zen*: “No significa nada que el movimiento budista Zen tanto en la escuela Rinzai como en la Sôtô atrajeran en principio a la aristocracia en Japón, pues eventualmente ambas viraron hacia la gente común y produjeron fruto entre ellos. La fuente de esta dirección

Aunque en China hubo laicos destacados dentro del movimiento Ch'an, como P'ang Yün (activo en el siglo VIII), P'ei Hsiu, Po Chüi y Su Tung-p'o (activos en el siglo IX), puede decirse que el Ch'an se mantuvo durante muchos siglos en un ámbito estrictamente monástico. En el caso de Japón, a pesar de la gran importancia de los monasterios como centros de cultura, el Zen logró salir del ámbito monástico para pasar también a formar parte de la vida secular.<sup>131</sup>

Existen muchos representantes de la tendencia hacia la secularización del arte Zen japonés, pero entre los mas importantes que se emplearán como ejemplo en los siguientes capítulos, se encuentran algunas de las figuras más destacadas dentro del movimiento budista Zen: Dôgen Kigen (1200-1253), Musô Soseki (Musô Kokushi, 1275-1351), Ikkyû Sôjun (1394-1481), Kobori Enshû (1579-1647), Hakuin Ekaku (1686-1768) o Taigu Ryôkan (1758-1831), entre otros. Al identificar la Ley de Buda con la ley del mundo y sostener que la vida secular no se encuentra en oposición a la práctica de la religión de Buda, proclamando de

---

puede ser encontrada en los primeros periodos del budismo [Zen] en Japón, cuando figuras tan significativas como Dôgen e Ikkyû manifestaron su amor por la gente y escribieron en un japonés fácilmente comprensible. Los discursos y tratados de aquel tiempo muestran frecuentemente temas sobre la unidad entre religión y vida, y los maestros Zen formularon el principio de la identidad de la Ley de Buda y la ley del mundo. La vida secular, era sostenido, no se encuentra en oposición a la práctica de la religión de Buda; ambas surgen de la misma fuente y son básicamente lo mismo: la Ley de Buda es idéntica con la ley del mundo. Aunque ésta no era realmente una visión original, fue nueva y enfáticamente articulada en el budismo japonés. Ello ayudó a los maestros a construir una ética social para laicos que hiciera justicia a la vida en la sociedad, y especialmente en el trabajo". Dumoulin, Heinrich 1979, pp. 85-86.

<sup>131</sup> .- Cf. Hisamatsu, Sin'ichi 1982, p. 25. Según informa Hisamatsu: "El Zen [en contraste con el Ch'an] llegó a ser más de las masas de laicos que de los monjes de los monasterios. Esto resulta obvio por el hecho de que mucha de la cultura material Zen de Japón se compone de objetos creados por laicos *zen*. Ciertamente, las producciones del zen monástico no son pocas, por ejemplo, 'casos recogidos' de monjes Zen, poesía, caligrafía, pintura, edificios, jardinería, etc. Pero comparadas con estas, las expresiones culturales producidas por los laicos *zen* no son nunca inferiores ni en calidad ni en cantidad: representaciones de *nô*, música *nô*, poesía *haiku*, el arte del manejo de la espada, el Camino del té, así como otras artes, se encuentran entre los principales ejemplos. Pero fue sobre todo en el Camino del té donde una expresión cultural Zen integrada, cuya similitud no puede ser encontrada en China, ocurrió; y ésta fue la creación del Zen de los laicos japoneses". *Ibid.*, p. 25.

este modo de la unión entre la religión y la vida, o lo sagrado y lo profano, muchos de estos maestros desempeñaron una labor fundamental en favor de una verdadera espiritualidad. Como lo demuestran estos y otros monjes Zen, su actitud es totalmente abierta al mundo; y aunque la práctica monacal conlleve una gran severidad, la conducta de los practicantes no se muestra nunca aislada de los asuntos cotidianos, como se manifiesta en el respeto por los elementos de la naturaleza que les rodean, en el desarrollo de una ética social atenta con las necesidades de los laicos, en la actividad de su vida diaria en los templos o en la creatividad artística. Tales consecuencias para la vida cotidiana no anulan la doctrina clásica de la práctica *zen* y la iluminación, sino que, más bien, estas posiciones prolongan la introspección religiosa básica del budismo de Meditación.

#### **DÔ: VÍA DE LIBERACIÓN EN EL ARTE**

Durante el periodo medieval japonés comenzaron a desarrollarse una gran variedad de artes en relación con la influencia de la cultura del budismo Zen. En muchos casos, esas expresiones artísticas fueron llamadas “vías” o “caminos” (en chino, *tao*; en japonés, *dô*).<sup>132</sup>

El término *dô*, que se encuentra enraizado en una elevada metafísica, no sólo abarca el campo de las manifestaciones artísticas, sino que se encuentra asimismo entrelazado con la vida política y social, interviniendo en numerosas facetas del conjunto de la cultura. Arte y cultura son, en cierta medida, caminos. Pero dependiendo del área que se quiera considerar, la palabra *dô* adquirirá diferentes matices. Y si la palabra *dô* se abre a extensas interpretaciones, ha de con-

---

<sup>132</sup> .- En Asia Oriental el concepto expresado por el carácter “vía” o “camino” presenta numerosas connotaciones y, por lo tanto, resulta muy difícil precisar su significado. Se trata de uno de los más antiguos conceptos del pensamiento chino, el cual ha sido compartido por todas las escuelas con variantes de interpretación.

No obstante, Lao tzu y Chuan tzu fueron quienes hicieron del *tao* el tema central de sus teorías, de manera que sus seguidores fueron llamados taoístas. Por la misma razón, el concepto *tao* ha sido identificado como un concepto taoísta. Pero se trata de un término muy amplio que late en el corazón de los pueblos chino y japonés.



siderarse también la rica variedad de sus significados cuando se aplica al área del arte, pues aquí tampoco se encuentra una definición que cubra el conjunto.<sup>133</sup>

En numerosas ocasiones ha sido apuntado que si el objetivo principal del budismo de Meditación es acceder a la experiencia de la iluminación (*satori*), en el terreno de las realizaciones artísticas el *dô* puede ser concebido de un modo semejante como ese “camino” o “proceso” que conduce hacia la iluminación. Izu-tsu Toyo identifica de modo explícito en el siguiente pasaje la experiencia estética con la experiencia mística que se propone como objetivo en el budismo de Meditación:

El *dô* (Vía) en el campo del arte es un camino para conducir a la iluminación espiritual a través del arte; el *dô* consiste aquí en hacer del arte un significado mediante el cual alcanzar la iluminación como su objetivo final. En el *dô* artístico [...] un énfasis particular es puesto en el proceso, el camino, a través del cual uno se dirige hacia el objetivo. Para cada etapa del camino corresponde un cierto estado espiritual y en cada etapa el artista intenta entrar en comunión con la quintaesencia del arte a través del correspondiente estado espiritual, y hacerse florecer a sí mismo en el arte.<sup>134</sup>

Según estas reflexiones, parece ser que una característica original de todas las artes que han sido desarrolladas bajo la influencia de los ideales del movimiento budista de Meditación consiste en la capacidad de proveer al ser humano de una “técnica” que pueda permitirle realizar en esta vida la iluminación. No obstante, aunque se ha deducido de estas y otras declaraciones similares que uno de los elementos centrales de la tradición religioso-estética del *geidô* budista japonés (el *dô* del arte) es la aspiración hacia la belleza como un significado hacia la iluminación, resulta conveniente aclarar que las artes Zen no suelen ser conceptuadas por los maestros como significados en la búsqueda hacia el *satori* o iluminación, sino como ejercicios o juegos (*asobi*) que pueden ser utilizados co-

---

<sup>133</sup> .- Cf. Dumoulin, Heinrich 1990, p. 249.

<sup>134</sup> .- Izutsu, Toyo 1973, p. 531.

mo respaldo de la meditación.<sup>135</sup> Debido a sugerirse la “posibilidad” de alcanzar el *satori* a través de la meditación sentada (*zazen*), en realidad cualquier actividad que sea desarrollada, incluyendo la actividad artística, es concebida dentro del movimiento Zen en relación con dicho tipo de meditación.<sup>136</sup> De tal manera, a pesar de las diferencias existentes entre las muy variadas artes que aparecen integradas en este movimiento, puede decirse que todas ellas presentan esta base común, habiéndose considerado desde su origen como medios eficaces de concentración –tanto para la persona que ejecuta la obra como para el contemplador– capaces de transmitir las profundas verdades contenidas en la doctrina de este tipo de budismo.<sup>137</sup>

---

<sup>135</sup>.- A una pregunta sobre la importancia de las artes en el contexto de las diferentes prácticas *zen*, el monje de la escuela Sôtô Miyake Yoshihide respondió: “Como una parte de la práctica se pueden practicar como *asobi* (juego) las artes, pero lo fundamental es *zazen*”. Entrevista a Miyake Yoshihide. Nagoya, 28-VII-97. Resulta interesante señalar aquí que durante las audiencias que me fueron concedidas por diferentes monjes Zen, todas las personas entrevistadas mostraron una consideración de las artes en este contexto como pasatiempos que se pueden realizar en los ratos libres, a pesar de concebir las distintas artes como una parte de la práctica religiosa Zen en la que algunos de ellos se adiestraban. Ninguno restringía la importancia de práctica de las artes, aunque consideraban que no suponían un elemento esencial para la realización Zen.

<sup>136</sup>.- Con ocasión del seminario organizado por el profesor Matsuoka Shinpei con el fin de visitar diversos templos Zen en el área de Kyoto, un grupo de sus alumnos tuvimos oportunidad de asistir a la ceremonia de confesión pública conocida como *Kan'non senbo* en el templo Shôkoku-ji. Tras la conclusión de dicha ceremonia y la comida colectiva que tuvo lugar en una de las estancias, me dirigí a un monje informándole sobre la investigación que me encontraba realizando –sobre el fenómeno del arte en el contexto del budismo de Meditación– y le transmití la creencia de que si me decidiese a practicar algún arte, tal vez podría comprender mejor algunos elementos esenciales de esta corriente budista. Dicho monje respondió con la siguiente pregunta: “¿Qué quieres hacer? ¿Zazen?”. Ante lo que alegué que no, que tal vez me gustaría practicar la pintura o algún arte marcial. Su inmediata contestación fue la siguiente: “Si se quiere practicar algún arte Zen, primero se ha de hacer *zazen*. De otro modo no se puede realizar nada”. Y remarcó a continuación lo que, tal vez, sea lo que constituye la verdadera esencia de lo *zen*: “Lo verdaderamente importante es llegar a conocer cada uno su propia naturaleza. Se trata de algo sumamente difícil, pero una vez que esto haya sido logrado ya no importará cual sea la actividad que se realice”. Entrevista a un monje desconocido del templo Shôkoku-ji. Kyoto, 17-VI-1997.

<sup>137</sup>.- Cf. Holmes, Stewart W. y Horioka Chimyo 1989; Shimano, Eidô Tai y Kôgetsu Tani 1992.

Hay, por consiguiente, una conexión específica entre artes *zen* y meditación, pues las artes *zen* son inspiradas por la meditación *zen*, y las experiencias de tal meditación pueden manifestarse en las realizaciones artísticas. En el conjunto de las diversas “vías” y artes inspiradas por el budismo de Meditación puede apreciarse claramente una dimensión espiritual, la cual es atribuible principalmente a dicha meditación *zen*, aunque, por supuesto, esta dimensión no aparece en el mismo grado en todas las artes ni en todas las obras. Hasta qué punto las obras realizadas dentro de estas “vías” llegan a manifestar una conexión más o menos profunda con la experiencia que se puede llegar a realizar a través de la meditación dependerá de cada caso individual, pero lo que sí puede apuntarse es que todas las artes citadas se encuentran inspiradas por la meditación *zen*.<sup>138</sup>

Evidentemente, la realización que puede alcanzarse a través de esta meditación no significa que cada obra magistral o cada logro artístico proceda directamente de un estado de iluminación, ni que estas artes provean un acceso seguro a una experiencia religiosa.<sup>139</sup> Pero lo que sí resulta cierto es que, a pesar de los

---

<sup>138</sup> .- A pesar de la capacidad como medios de concentración que pueden manifestar las muy diversas artes realizadas en el budismo Zen, hay que comprender que el arte no es concebido en este contexto exclusivamente como un medio para alcanzar la iluminación, como se ha dicho en muchas ocasiones.

Tal vez los libros de Suzuki Daisetz, así como otros en los que se defienden estas mismas teorías —especialmente el famoso libro de Eugen Herrigel *Zen en el arte del tiro con arco*—, hayan causado una gran influencia en muchas personas occidentales a la hora de valorar el papel de las artes en este contexto. Sin embargo, hay que aclarar definitivamente que la práctica artística no se realiza en el budismo de Meditación por este motivo, pues, para empezar, esa iluminación súbita que es proclamada aquí no ha de ser concebida en ningún caso como un objetivo a alcanzar. A pesar de ello, existen escuelas Zen modernas como la Harada-Yashutani, en las que los esfuerzos se dirigen únicamente a obtener dicha iluminación, desatendiendo cualquier otra consideración en su práctica *zen*. Sobre este particular, ver arriba, volumen I, p. 510, nota 145.

<sup>139</sup> .- Cf. Dumoulin, Heinrich 1979, pp. 82-84. Como señala este autor a modo de ejemplo: “Pero nosotros sabemos que tales grandes artistas como Sesshû y Bashô avanzaron lejos a lo largo del camino Zen y habían obtenido alguna realización”. *Ibid.*, pp. 82-83. Ciertamente, podrían encontrarse otros muchos ejemplos de monjes o laicos que fueron capaces de plasmar en la creación artística numerosos destellos de su iluminación; no obstante, ha de entenderse que para probar la influencia de los ideales del budismo de Meditación en la obra de un determinado artista, en cualquier caso habría

sistemas modernos que han avanzado distintos métodos de interpretación sobre las cualidades reales contenidas en las obras de arte –algunos de los cuales han inducido a ciertas personas a considerar que una obra no puede poseer un carácter que vaya más allá de lo puramente material–, un estudio de las repercusiones del budismo de Meditación en el arte sugiere que muchas de las manifestaciones expresivas que surgen bajo esta influencia han de ser consideradas como portadoras de un profundo significado espiritual. De este modo, el término *dô* podría ser concebido al aplicarse en el terreno del arte *zen* como un “camino” en el que los pasos que se den en él son conducentes a la experiencia de la verdad, una verdad que es de carácter espiritual,<sup>140</sup> lo que habría de entenderse como un proceso mediante el que el ser humano se reconcilia con su humanidad.<sup>141</sup>

---

de realizarse un estudio individual que atienda tanto a su biografía particular en relación con el movimiento de Meditación, como al tipo de expresión contenida en sus obras. Sobre los diferentes modos en que puede ser entendido el término “arte *zen*”, ver adelante, pp. 241-252.

<sup>140</sup> .- Para una reflexión de Toshimitsu en la que apunta diez pasos en el *dô* o camino hacia la experiencia de la verdad, en los que, según afirma, deben sustentarse totalmente todas las artes japonesas, cf. Hasumi, Toshimitsu 1962, pp. 81-83. Estos diez pasos conducentes a la experiencia de la verdad encuentran su origen en las enseñanzas del budismo de Meditación según se expresan en las diez pinturas del boyero. Sobre estas pinturas “educacionales” ver adelante, pp. 445-449.

<sup>141</sup> .- En el epílogo a su obra *Zôho geidô no tetsugaku: Sûkyô to gei no sôsoku (Filosofía del camino del arte: la identidad mutua de religión y arte)*, Kurasawa Yukihiro describe el *geidô*, o “camino del arte” como constituyente tanto del entrenamiento en las artes como el medio por el cual los seres humanos llegan a ser humanos.

Kurasawa explica que el término *geidô* es más amplio en su significado que el concepto moderno de *geijutsu*, o Arte *per se*, en donde el énfasis es puesto en la “belleza por la belleza” o “el arte por el arte”. El estrecho contexto moderno ve la belleza como envolviendo una teoría de valores completamente independientes de los valores filosóficos y morales de Verdad y Bien. Desde esta posición, una obra de arte y el carácter moral del artista que la produce son asuntos separados. En el Camino del Arte, sin embargo, existe una conexión indivisible entre el interés por el arte y el interés por el hombre, y en este respecto, el Camino del Arte posee una naturaleza religiosa. En esta obra Kurasawa destaca cuatro formas artísticas representativas de la incorporación del *dô* en el arte: *kadô*, (el camino de la poesía), *chadô* o *sadô* (el camino del té), *shodô* (el camino de la caligrafía) y *nôgaku* (el arte del *nô*), señalando que la naturaleza religiosa de estas artes es en gran medida un reflejo del periodo de la historia de Japón en que fueron desarrolladas; es decir, el “camino del arte” era un producto de la “Edad de

Hasumi Toshimitsu realiza las siguientes reflexiones en referencia al concepto de ‘*dō*’ aplicado al arte japonés desde una perspectiva más amplia que aquella que lo define como un “camino de iluminación”:

Para los japoneses, arte es el camino hacia lo absoluto y hacia la esencia de la vida humana. Esto es designado como ‘*dō*’. Este camino no es para ser descrito, sino para ser recorrido, e indica la única posibilidad de creación artística. ‘*Dō*’ es infinito, indeterminado e ilimitado, si bien es el objetivo constante del anhelo y el esfuerzo espiritual. La historia cultural de Japón no es otra cosa que un camino sin fin que se encuentra situado en la realidad, pero concluye en el infinito. Por muy lejos que vaya el viajero, su fin permanece siempre en el horizonte. El arte es un camino eterno que nunca puede ser completado, y no encuentra saciedad ni satisfacción”.<sup>142</sup>

---

la Religión” –los siglos medievales japoneses que abarcan los periodos Kamakura y Muromachi–. Cf. Kurasawa Yukihiro 1988, pp. 385-408 y el prefacio del editor del capítulo adaptado a partir de esta obra: *Kû no geijutsu: Kû-soku-ze-shiki no Geikyo (El arte del vacío: un reino artístico donde “vacío” es la apariencia definitiva)*. En *Chanoyu Quarterly: Tea and the Arts of Japan* 73, p. 8.

Dumoulin, por su parte, reseña algunas de las artes desarrolladas bajo la influencia del budismo Zen que adquirieron el sufijo *dō* “Un gran número de artes y habilidades son llamadas “camino” (*dō*) en Japón. Existe un camino de las flores (*kadō*), un camino del té (*sadō*), un camino de la espada (*kendō*), de la arquería (*kyudō*), de la auto-defensa (*judō*), un camino de la poesía (*kadō*) y de la caligrafía (*shodō*). La riqueza de las artes inspiradas por el Zen, asimismo incluye dibujo con tinta, y el estilo de jardinería que dio nacimiento a tantos espléndidos jardines de templos en Japón”. Dumoulin, Heinrich 1979, p. 82.

A todas las artes enumeradas por este autor como inspiradas por el Zen, se podrían añadir la literatura y el teatro *nō*. Es cierto que la literatura –que abarca también todos los “textos poéticos” tanto si estos aparecen como obras cerradas como si son parte de producciones más complejas (por ejemplo, en el teatro)–, ha tenido siempre una clasificación especial en el contexto de las artes, y que en lo que se refiere al caso del teatro *nō*, aunque puedan percibirse algunas influencias del budismo de Meditación, no puede ser considerado como un arte que haya sido exclusivamente inspirado por esta doctrina.

<sup>142</sup> .- Hasumi, Toshimitsu 1962, p. 79. Según aprecia este autor: “La naturaleza de ‘*dō*’ no puede ser definida conceptualmente. Podemos describir solamente la clase de cosa que es. Todos los intentos de tal definición son relativos.[...] A pesar de la contradicción con la realidad comprensible, ‘*dō*’ puede penetrar el horizonte de la experiencia. En otras palabras, a través de un rígido e ininterrumpido auto-control y auto-conquista, ‘*dō*’ puede ser comprendido existencialmente en una experiencia marginal

Toshimitsu ofrece a continuación una indicación sobre lo qué puede llegar a significar esa profunda experiencia de la verdad realizada a través del *dō*, la cual se hace presente en numerosas realizaciones del arte oriental y, específicamente, en aquellas originadas en el arte japonés:

El '*dō*' consiste en la fundamental, profunda experiencia cósmica que moldea el ser: es realidad convertida en símbolo de la vida psíquica de los japoneses. En el '*dō*' la historia espiritual del Lejano Oriente, y particularmente de Japón, aparece como una obra de arte viviente, completa y sublime, libre de miles de años pasados y de las trabas del racionalismo por venir. Ante la profundidad del '*dō*' cualquier sistema filosófico es silencioso: delante del '*dō*'-alma toda poesía y toda literatura queda enmudecida.<sup>143</sup>

La actitud adecuada al seguir un determinado camino artístico, sería la de recorrerlo de modo calmado, sin tener ninguna pretensión o finalidad. En realidad, esto constituye un principio fundamental en el estudio de la estética Zen y de cualquier estética de Asia Oriental. Al no apresurarse, a una persona que camina sin finalidad no se le escapa nada, pues cuando no hay meta ni precipitación los sentidos humanos pueden estar plenamente abiertos para recibir al universo. Esto es conocido mediante la expresión "tesoro interior", la cual define una clase de quietud que aniquila las agitaciones procedentes del exterior y anula los obstáculos que impiden la captación intuitiva e instantánea de la realidad.

La mentalidad zenista, inspirada desde su origen por la filosofía budista india, y por la taoísta y confucianista chinas, sugiere no darse prisa, no hacer ni forzar nada, sino "cultivar" o "dejar crecer" todo. El medio de obtener definitivamente un estado de concentración que permita expresar la plenitud que emana de esta tranquilidad, es expresado del siguiente modo por Alan Watts:

---

que abre un camino hasta el muro de lo finito para alcanzar la infinitud.[...] La esencia de la creación espiritual japonesa está enraizada en esta fuente insondable que profundiza en la ley cósmica trascendente y en la conciencia inmanente del hombre interior". *Ibid.*, pp. 79-80.

<sup>143</sup> .- *Ibid.*, p. 81.

Cuando se considera que la razón humana expresa el mismo equilibrio espontáneo entre *yang* y *yin* que el universo natural, entonces no se tiene la sensación de que los actos que el hombre ejerce sobre su ambiente constituyen un conflicto, o una acción proveniente desde fuera.

Por tanto, la diferencia entre forzar y cultivar no puede expresarse en términos de indicaciones específicas acerca de qué es lo que debe hacerse y qué es lo que no debe hacerse, pues la diferencia reside principalmente en la calidad y en la manera de sentir la acción.<sup>144</sup>

Con respecto a este mismo asunto, Jung observa:

Lo que de mejor e inexpressable hay y lo que, en consecuencia, puede suceder de mejor, no penetra en los espíritus. Hay que poder dejar venir. Oriente me ha enseñado lo que expresa a través de *wu wei*, es decir, el no obrar (que no es lo mismo que el no hacer nada), dejar venir. También otros lo comprendieron como el maestro Eckart, cuando habla de “dejarse”. Aquel rincón oscuro en el que uno se encuentra no está vacío; en él nos encontramos con la “madre dispensadora”, las “imágenes” y la “semilla”. Cuando la superficie ha sido desembarazada todo puede llegar de la profundidad. Los hombres creen siempre que se han equivocado cuando llegan a ello. Pero si ya no saben ir más allá, la única respuesta, el único consejo que tiene sentido es: “esperar lo que el inconsciente tenga que decir acerca de la situación”.

Una vía es únicamente la vía que uno abre por sí mismo y que uno sigue. No existen, por tanto, indicaciones generales que digan cómo hay que hacerlo.<sup>145</sup>

Relacionado con este principio básico de la tranquilidad necesaria para lograr la destreza en la práctica de un determinado *dō*, hay que reconocer la exis-

---

<sup>144</sup> .- Watts, Alan W. 1984, p. 20. Según expone Watts: “Las formas artísticas del mundo occidental nacen de tradiciones espirituales y filosóficas en las cuales el espíritu está divorciado de la naturaleza y baja del cielo a trabajarla como una energía inteligente sobre una materia inerte y recalcitrante. Por ello Malraux habla siempre del artista que ‘conquista’ a su medio como nuestros exploradores y hombres de ciencia hablan también de conquistar montañas o el espacio. En oídos chinos o japoneses estas expresiones adquieren un sentido grotesco. Hay que tener en cuenta que cuando trepamos una montaña no sólo nuestras piernas sino la montaña misma es la que nos eleva, y que, cuando pintamos, el pincel la tinta y el papel determinan el resultado tanto como nuestra propia mano”. *Ibid.*, p. 20.

<sup>145</sup> .- Jung, Carl Gustav 1968, p. 72.

tencia de otro principio estético fundamental que rige en la esfera de Asia Oriental y que influye asimismo de un modo decisivo en la expresión del arte *zen*: la búsqueda espontánea del equilibrio entre *yin* y *yang*. Según la antigua filosofía china, *yin* y *yang* son las dos formas básicas mediante las que se manifiestan los diversos aspectos del universo. Aunque la naturaleza se encuentre dividida en estos dos componentes, no hay que pensar que existe un desequilibrio permanente, pues según se expresa en las doctrinas del taoísmo filosófico estos dos aspectos no son absolutos en sí mismos y tienden a complementarse espontáneamente en el *tao*, que dirige la ley universal de esta dualidad de la naturaleza.<sup>146</sup>

Los artistas que permanecen en equilibrio con su entorno natural (con el *tao*), se consideran como parte integrante de su ambiente, y son conscientes de que no podrán introducirse en sus obras sino mediante una participación activa en el acto creativo, con toda su vitalidad espiritual puesta en el trabajo.<sup>147</sup> Puede decirse, por tanto, que al realizarse las obras en dicha sintonía se aspira a representar el equilibrio espontáneo entre el *yin* y el *yang*; y, sin duda, gran parte del afán de estos artistas se concentra en esta búsqueda.<sup>148</sup>

---

<sup>146</sup> .- El *tao* se encuentra asimilado al orden natural, de modo que los ciclos de calor y frío, de luz y oscuridad, etc., se explican por la alternación de los principios *yin* y *yang*, cuya influencia determina asimismo el comportamiento de los seres. Sobre el concepto *tao* en el contexto del taoísmo filosófico, ver arriba, volumen I, p.181ss.

<sup>147</sup> .- En el budismo Zen se expresa una mentalidad “natural” en la que se considera al hombre como “parte” integrante de su ambiente. Según esta concepción, basada en concepciones confucianistas y taoístas, la inteligencia humana no sería sino un aspecto más de todo el organismo muy complicadamente equilibrado que constituye el mundo natural, cuyos principios fueron explorados por vez primera en el *I Ching*. Tanto el cielo y la tierra como el resto de los elementos de la naturaleza son miembros de este organismo, puesto que el *tao* se manifiesta originalmente en el *yang* y el *yin*: los principios “masculino” y “femenino”, “positivo” y “negativo” que, en equilibrio dinámico, se reúnen en el *tao* que mantiene el orden del mundo. Sobre la interacción que se produjo entre las grandes doctrinas filosóficas que afluyeron en la corriente del budismo de Meditación, ver arriba, volumen I, pp. 201-212 y pp. 293-307 (fig. 8).

<sup>148</sup> .- Según observa Watts: “La idea básica que aparece en la raíz de la cultura del Lejano Oriente es que los opuestos son relativos y, por tanto, fundamentalmente armónicos. El conflicto es siempre comparativamente superficial, pues no puede haber conflicto de fondo cuando los pares de opuestos son recíprocamente interdependientes



Durante el proceso de ejecución de muchas de las formas artísticas que presentan capacidades auto-expresivas, lo primero que se puede apreciar a simple vista cuando se observa la manera en que muchos artistas que participan de la creatividad inherente a la estética *zen* realizan sus obras, es el hecho de que son producidas de manera espontánea, pues lo único que intentan es dar expresión a un gesto que no es sino la manifestación de un estado de ánimo que se logra mediante la meditación.

A través de los gestos y movimientos de tales artistas se pone claramente de manifiesto el recorrido del fluido vital. Ciertamente, al ceñirse a las formas naturales, lo único que pretenden los artistas que son guiados por los principios del movimiento de Meditación es seguir el libre curso de los acontecimientos, los cuales nunca se detienen en su constante devenir. Esto, unido a la fuerza que emerge de su interior a partir de la captación del inmenso poder de los elementos de la naturaleza, es lo que se refleja cuando se alcanza ese estado de vacuidad y simplicidad que se instala definitivamente gracias a un proceso de depuración o limpieza interior logrado mediante la meditación. Puede afirmarse que es a través de esa sublime vacuidad y de esa espontaneidad en la acción cuando se empieza a lograr un conocimiento no subjetivo que puede llevar al artista a apropiarse de una determinada “técnica”, intuitiva y no transmisible, pues ésta sólo puede implantarse mediante el dominio de una determinada actividad.

La concepción de que no es necesario tener prisa –para poder así “vaciar” la mente y penetrar de lleno en el acto espontáneo logrando establecer una plena identificación de la conciencia con la íntima realidad de cada objeto–, así como el desarrollo de la espontaneidad disciplinada –la búsqueda del equilibrio entre el *yin* el *yang* que el artista trata de lograr en su intento de compenetrarse plenamente con todo lo que le rodea–, es lo que hace posible la concentración del ar-

---

[y no absolutos en sí mismos]. Por esta razón, las rígidas divisiones occidentales de espíritu y naturaleza, sujeto y objeto, bien y mal, artista y medio, son totalmente extraños a esta cultura”. Watts, Alan W. 1984, p. 20

tista debido a una ausencia de conflictos. Dichos conflictos surgen, en realidad, de la pura subjetividad inherente al ser humano, por lo que cuando se logre penetrar en la vida espontánea, evadiéndose de la subjetividad, nada de lo que se haga podrá constituir un conflicto si lo que se hace es conforme a la “propia naturaleza original”. Esa “naturaleza propia original” consiste en acceder a una visión instantánea con la mente tranquilamente situada en el “vacío”.<sup>149</sup>

Resulta sorprendente comprobar la íntima relación existente entre la doctrina del budismo de Meditación y el arte. Mientras que en muchas religiones el arte se considera simplemente como una ilustración a los mucho más importantes aspectos espirituales, en el movimiento Zen —desde donde se promueve una concepción filosófica en la que lo material se encuentra íntimamente unido a lo espiritual— el arte se concibe como un medio de expresar la creatividad mediante una penetración en el significado de la experiencia de la meditación. Al ser realizadas muchas de estas obras sin una gran planificación, sino más bien de un modo espontáneo e improvisado, quizás por ello revelen más fielmente el carácter de sus creadores, quienes tratan de acercar a los receptores a través de la representación de sus visualizaciones artísticas hacia esa esfera indecible en la que se desenvuelve la iluminación.

Sin embargo, aunque una determinada obra de arte haya sido realizada por un famoso monje Ch'an o Zen, resulta sumamente difícil juzgar si puede existir una conexión entre esa obra y la realización de la iluminación por parte de su ejecutor. Y aunque la creatividad de los monjes del movimiento de Meditación no pueda ser explicada simplemente como producto de una acumulación de energía luminosa que precisa encontrar una salida artística o de cualquier otro tipo, ha sido concedido demasiado a menudo que la búsqueda de la iluminación

---

<sup>149</sup> .- Sobre el concepto de la “naturaleza propia” o “naturaleza original” según se encuentra expuesto en el *Sûtra del sexto patriarca*, ver arriba, volumen I, pp. 456-464. Sobre la inmersión en la esfera de la vacuidad en relación con la práctica de un arte, a la cual puede accederse a través del ejercicio de la meditación, ver adelante, pp. 239-241.

y el deseo de expresión artística pueden ser equiparados, y que la obtención de la iluminación y la inspiración artística son experiencias de un tipo similar.<sup>150</sup>

La intención de alcanzar un objetivo, que se percibe claramente en la palabra “camino” es minimizada en las formas de arte *zen* que son aquí objeto de estudio. Como señala Dumoulin:

Entender las artes *zen* como caminos para obtener la iluminación hace pasar por alto sus puntos esenciales. El intento de considerar todos los matices contenidos o implicados en la palabra “camino”, junto con su inevitable profusión de significados, conduciría más adecuadamente a profundizar en la comprensión de la realización Zen contenida en cada forma artística.<sup>151</sup>

Si en muchos casos las artes *zen* pueden ser llamadas “caminos”, es porque son manifestaciones de sugestivas expresiones del propio budismo de Meditación. Y estas manifestaciones llegan a ser más genuinamente “caminos” cuando, de un modo creativo, los artistas logran dar una expresión convincente del espíritu del budismo Zen. De este modo, se podrá comprobar que las diversas artes *zen* que serán consideradas en los siguientes capítulos pueden ser concebidas en muchos casos como “caminos” principalmente a causa de la capacidad de su expresión artística, que puede guiar a una persona hacia la realización del acto espontáneo conforme a su “propia naturaleza original”.

## PROCESO DE LA ÁSCESIS HACIA EL ACTO NATURAL

Cuando son realizadas mediante el estado espiritual adecuado siguiendo la guía de un maestro apropiado, la práctica de cualquiera de las artes que aparecen integradas en el contexto del *zen* puede guiar al practicante a través del contacto directo con la acción pura hacia la consecución del acto espontáneo y libre de intención, sin pretensiones ni afectaciones. Muchas de las artes practicadas en el contexto cultural del budismo de Meditación se basan en esa libertad de condi-

---

<sup>150</sup> .- Cf. Fontein, Jan y Money Hickman 1970, p. XXII.

<sup>151</sup> .- Dumoulin, Heinrich 1990, pp. 249-250.

cionamientos en busca de una constante progresión hacia el acto natural y espontáneo (ch., *tsu-jan*; jp., *shizen*), el cual no puede ser logrado sino a través del ejercicio desarrollado mediante una profunda concentración; y aunque las artes que han sido realizadas en este contexto presentan numerosas diferencias en sus formas de expresión, puede decirse que el espíritu básico es el mismo para todas, pudiendo llegarse a través de ellas a la consecución de un estado unificado de conciencia libre de dualismos.

El hecho de que, aparte de las estrictamente funcionales, hayan sido altamente valoradas una determinada serie de artes auto-expresivas en el ámbito cultural del *zen* es, precisamente, porque en todas ellas se abre un conflicto en los participantes entre el titubeo y la espontaneidad, el cual se resuelve en favor de esta última tras un largo proceso de iniciación que supone un contacto muy íntimo que pueda permitir la destreza en la práctica de un determinado arte. De este modo, para favorecer el desarrollo de la acción sin titubeos y libre de reflexión (ch., *wu-hsin*; jp., como *mushin*) muchos seguidores del budismo de Meditación se han expresado en el terreno de las artes mediante la adquisición de determinadas “técnicas artísticas” que les permitieran penetrar en el mundo espontáneamente dando una muestra de su actitud personal. Así es como las creaciones artísticas surgidas en este movimiento del budismo pudieron pasar a ser realizaciones instantáneas de la vida espiritual de sus practicantes.

La inmediatez en la expresión –que no equivale a un proceso de rapidez en el tiempo de ejecución, sino a una completa sincronización entre la acción y el tiempo en que se está desarrollando– es la cualidad artística más íntimamente relacionada con el logro de la espontaneidad,<sup>152</sup> la cual aparece asimismo ligada

---

<sup>152</sup> .- Relacionada con el logro de la espontaneidad, una de las premisas fundamentales para la realización de una determinada actividad artística *zen* es la instantaneidad del gesto. El gesto ha de ajustarse al tiempo real para que se desarrolle el acto en el momento oportuno; es decir, el gesto justo se ha de realizar en el instante apropiado. Sobre la cualidad y el valor que el gesto espontáneo adquiere en el contexto del budismo de Meditación, ver arriba, volumen I, pp. 63-69.

en este contexto a ciertos conceptos fundamentales como *sûnyatâ*, *prajñâ* o *satori*. Y es en esa absoluta contemporaneidad entre la acción y el pensamiento atemporal, libre de afecciones y despojado de toda voluntad analítica, donde puede encontrarse la esencia del método creativo empleado en el budismo de Meditación. Por esta razón, el gesto espontáneo o capacidad de ejecución “inconsciente” de una obra es lo que ha de ser considerado como la cualidad expresiva fundamental cuando se trate de realizar una valoración de la gran mayoría de las manifestaciones artísticas surgidas bajo la influencia del esteticismo *zen*.

El proceso de la ascesis que conduce hacia el acto espontáneo se inicia con el reposo de todos los procesos físicos, lo cual se considera como una preparación indispensable para el trabajo del espíritu. Así, inicialmente, se trata de detener la emisión de energía física para conservarla dentro del cuerpo.

En general, todos los maestros se muestran de acuerdo en la importancia de este reposo preliminar, que se concibe siempre como la base indispensable de todos los estados elevados de conciencia y se logra fundamentalmente mediante el dominio de la respiración. Es por ello mismo que la práctica perseverante del *zazen* se presenta como elemento necesario a la hora de ejecutar cualquier obra dentro del contexto del budismo de Meditación.<sup>153</sup>

---

<sup>153</sup> .- Todos los artistas entrevistados pertenecientes a distintas escuelas de budismo Zen coincidieron al explicar que es necesario concentrarse para llegar a este estado de relajación ideal en el que resulta posible integrarse con las energías del universo. Gracias al dominio de la respiración rítmica, el cuerpo adquiere su equilibrio y el espíritu se concentra más fácilmente. Finalmente, cuando la concentración perfecta se consigue y se desarraigan los pensamientos y la ilusión del ego, todo puede surgir del interior.

Además del *zazen*, existen diversas maneras de concentrarse como pueden ser escuchar música o algún *sûtra* (jp., *okyô*), tomar una taza de té, dormir, etc., los cuales son sólo algunos de los modos de concentración que utilizan los artistas *zen* para entregarse a ese estado de vacuidad y espontaneidad que permita reflejar fielmente la libre expresión de su ser, si bien la práctica del *zazen* se considera insustituible. Debido a los estados de calma y serenidad a que pueden inducir, muchos de ellos han llegado a convertirse en actos que se practican muy pausadamente, aunque a pesar de lo que pueda parecer para un observador exterior, no se trata de acciones de tipo ritual. Sobre la importancia del *zazen* para la actividad artística *zen*, ver arriba, p. 88, nota 136.

La “vía del té” (*chadô* o *sadô*) y sus artes relacionadas, el teatro *nô*, la caligrafía, la pintura, etc., son algunas de las artes en las que ciertos maestros emplean métodos de meditación *zen* mediante los que tratan de intensificar al máximo la ascesis del gesto perfecto. De tal modo, en muchas ocasiones logran hacer de dicho gesto una especie de ritual extremadamente preciso.

Aunque existen otras artes desarrolladas en este contexto que no conceden tanta importancia al gesto espontáneo, como pueden ser la pintura o la caligrafía, hay que considerar que en la especial valoración que se realiza del conjunto de las artes dentro del movimiento de Meditación no se establece ningún tipo de rango o categoría. Así, artes como la arquitectura, la escultura y la pintura, que suelen ser consideradas en Occidente como “artes mayores”, se vieron equiparadas con las formas logradas por la cerámica, o con el virtuosismo característico del trabajo del metal y la laca, por citar sólo algunos ejemplos de artes relacionadas con el “camino del té”.

A pesar de la consideración que poseen todas las prácticas artísticas *zen* tradicionales, no puede decirse que las actividades artísticas que se reseñan en esta tesis sean las únicas que permitan introducirse a una persona en el espíritu de este movimiento. No obstante, éstas son las que han sido enseñadas y practicadas a lo largo de la historia con mayor profusión por los maestros Ch’an chinos y Zen japoneses, quienes supieron recoger y asimilar los principios más elevados que subyacen en el ámbito de la cultura de Asia Oriental, con el fin de entregarse mediante el “no-obrar”, “no-acción” o “falta de finalidad” (ch., *wu-wei*; jp., *mu-i*), y el “no-pensamiento” o “no-mente” (ch., *wu-hsin*; jp. *mu-shin*), al desarrollo de la sinceridad y la espontaneidad en la acción.

## VIII- CONCEPTOS SOBRE ARTE Y ESTÉTICA ZEN

*Art is a reflection of spirit which spirit has produced for its own contemplation... So we have before us love itself objectified in what is loved.* <sup>1</sup>

Tras ser realizada en la primera parte de este estudio una delimitación del ámbito cultural y espiritual abarcado por el budismo de Meditación, e introducirse en el capítulo precedente un panorama histórico sobre el arte surgido en el seno del budismo Zen mediante el que se muestran ciertas peculiaridades que determinan la manera en que se desenvuelven los artistas pertenecientes a este movimiento, a continuación serán revisados los hechos más destacados en relación con la actividad estética distintiva del ser humano, y serán presentados aquellos conceptos y principios estéticos básicos en que se sustentan las creaciones artísticas que pueden ser consideradas como portadoras del “espíritu del zen”.<sup>2</sup> Asimismo, en el presente capítulo se tratará de apreciar el papel que ha de ser concedido a esa especial dimensión vital del ser humano que supone el universo del arte dentro de este contexto específico.

---

<sup>1</sup> .- Cf. Hegel, George Wilhelm Friedrich. Henry Paolucci, ed. 1979, pp. 108-112.

<sup>2</sup> .- Como ha sido apreciado por Addiss, aún no ha sido establecida una clara distinción entre obras realizadas por monjes Zen, obras que representan temas *zen* y obras en un estilo *zen*. De este modo, aunque existen artistas profesionales que han realizado sus obras inspirados por los principios del budismo de Meditación, no queda claro si estas obras deben ser consideradas como pertenecientes a este contexto. Cf. Addiss, Stephen 1989a, p. 206, nota 1.

Según observa Pilgrim en relación con el amplio contexto del arte del budismo japonés: “Aunque algunas de las artes claramente han sido realizadas dentro de los muros de los templos y son, por tanto, ‘artes budistas’ por conexión institucional, otras se han localizado más allá del budismo institucional y han pasado a ser patrimonio de la cultura japonesa en general. No obstante, estas últimas deben ser entendidas como artes budistas en la medida en que sus temas e inspiración son budistas en carácter y su intención y significado subyacentes son religiosos. La dimensión religiosa de la existencia humana no puede ser atada por muros del templos o limitada a practicantes que llevan carne”. Pilgrim, Richard B. 1993, pp. 19-20. Sobre la distinción entre artes *zen* (directamente relacionadas con las escuelas del budismo de Meditación) y artes con influencia de los ideales *zen* (desarrolladas en un ámbito laico), ver arriba, p. 7, nota 7.

Si se observan las obras de arte como documentos de las diferentes maneras que utiliza el ser humano para comunicarse mediante muy variados tipos de lenguajes que actúan a distintos niveles sensoriales, los cuales tienen la capacidad de transmitir una concepción del universo que es expresión de un determinado contexto cultural, resulta evidente que no podrá valorarse correctamente cuál es el contenido que transmite una manifestación artística concreta si no se aprecia con claridad el contexto que dio forma a ciertos principios estéticos, y en qué consisten tales principios. Por tanto, a la hora de abordar el hecho estético en el movimiento budista de Meditación, será preciso concretar la serie de características que son compartidas por las manifestaciones artísticas que aparecen integradas en este contexto, lo que resultará determinante a la hora de proceder al análisis de las diferentes obras y realizar una investigación posterior acerca de las posibles repercusiones de este fenómeno en otros contextos culturales. De otro modo, no resultaría más que un análisis parcial sin ninguna base objetiva, lo que no ayudaría a apreciar el carácter distintivo del arte surgido bajo la influencia del budismo de Meditación.

Al afrontar el estudio del arte emanado de los principios del budismo de Meditación, ha de considerarse que aunque las manifestaciones tan diversas existentes en este contexto puedan presentar unas características comunes e interrelacionadas, la doctrina espiritual en que se sustentan ha ido variando sutilmente en su dilatada evolución según las diferentes áreas, periodos y escuelas, de tal manera que existen tantos tipos de budismo de Meditación que algunos de ellos han llegado a resultar contrapuestos entre sí e incluso en muchos puntos contradictorios. En consecuencia, no ha de considerarse al arte derivado de la influencia de este tipo de budismo como algo monolítico, pues se trata de una fuerza viva que ha sufrido numerosos cambios y variaciones a lo largo de su evolución. Es lógico que esto sea así, y que además el arte que se desarrolló en el contexto del budismo de Meditación en los países de Asia Oriental en los que se instaló esta doctrina siga evolucionando de manera diversa al entrar en contacto con



nuevas culturas y nuevas formas de practicarlo, lo que tal vez lo haga derivar en el futuro hacia formas imprevisibles.

No obstante, a pesar de las variaciones existentes, no debería pensarse que no han de existir unas características comunes a todas las artes que aparecen integradas en este contexto cultural; por el contrario, para poder realizar una adecuada valoración, se manifiesta como algo imprescindible considerar la importancia intrínseca de esas características, las cuales pueden ser observadas en obras realizadas por ciertas personas que desarrollaron su actividad artística imbuidas por los ideales del budismo de Meditación, habiéndose de tener en consideración que todas ellas presentan el rasgo compartido de afirmarse en una esfera indefinible alcanzada mediante la práctica de la meditación.

Atendiéndose a esta base compartida por los todos los artistas integrados en este movimiento cultural, y en vista de la gran polémica suscitada sobre si aquello que es considerado como perteneciente a este ámbito puede haber terminado dejando su huella en cierto número de artistas contemporáneos reflejándose en sus obras, se hace necesario examinar atentamente cuáles son aquellas cualidades de la doctrina del budismo de Meditación que pueden aparecer de alguna manera reflejadas en el arte. Por consiguiente, resulta obligado proceder a una clarificación de toda la serie de características que aparecen involucradas en este contexto para poder definir con propiedad en qué consiste este tipo de influencia artística, y considerar así en qué medida ha podido llegar a afectar a determinadas obras en particular.

Parece obvio que si no se presta la debida atención al contexto cultural global del budismo de Meditación ni se procede a un atento análisis de las características estéticas propias de este movimiento, no podrá comprobarse con posterioridad si esas potenciales repercusiones del modo de vida y del pensamiento *zen* en el arte se presentan de un modo completo, parcial, o simplemente inexistente en la obra de los distintos artistas. El estudio contextual de las biografías de los artistas y obras que sean objeto de análisis, junto con la apreciación de las

características estéticas que serán señaladas más adelante, se muestran, por consiguiente, como elementos necesarios para realizar una adecuada valoración, al servir como puntos de referencia que permiten apreciar de modo objetivo si una determinada manifestación expresiva puede ser considerada como perteneciente al ámbito del pensamiento y la cultura del budismo de Meditación.<sup>3</sup>

Para hacerse una idea lo más acertada posible sobre cuáles son las peculiaridades que caracterizan al auténtico arte *zen*, sin duda alguna lo más conveniente sería fijarse en las producciones de aquellas personas que trasladaron la doctrina del movimiento de Meditación del budismo a la práctica artística y que, por consiguiente, pueden ser consideradas como clásicas o modélicas. En este sentido, resulta conveniente enfocar el ámbito geográfico e histórico en que se desarrollaron los artistas pertenecientes a este movimiento —en su mayor parte monjes budistas—, quienes ejecutaron sus obras durante el que se considera el periodo de mayor apogeo o florecimiento *zen* (lo que aconteció en el Japón medieval durante los periodos Kamakura, Muromachi, Momoyama y principios de

---

<sup>3</sup> .- Algunos autores han tratado de exponer la influencia del budismo Zen en el arte occidental estableciendo simplemente comparaciones y empleando para su análisis algunos elementos que encuentran coincidentes entre los dos tipos de arte que pretenden analizar. Cf. Westgeest, Helen 1996. Sin embargo, ya Hasumi Toshimitsu observó que proceder al estudio del arte japonés buscando las similitudes con el arte occidental sería bastante diferente al modo correcto de mirar al arte, pues las manifestaciones artísticas extranjeras serían observadas así solamente desde un punto de vista externo y unilateral. En consecuencia, este autor señala la necesidad de atender al contexto cultural japonés cuando se procede al estudio del arte de esta nación: “Una obra de arte sólo puede ser entendida correctamente como un todo en el marco total de una cultura. Por esta razón una teoría del arte que aspire a una clara definición de una cultura extranjera debe siempre y necesariamente derivar de un entendimiento del total marco cultural. Más precisamente, debe transmitir el trasfondo espiritual real y las tradiciones metafísicas subyacentes, porque es sobre eso por lo que el arte vive y se desarrolla. Esta manera de proceder es necesaria al considerar el arte japonés porque tiene su origen en una cerrada sociedad insular; y los japoneses, como isleños, han desarrollado una visión bastante diferente del mundo, un modo diferente de pensar y un sentimiento distinto de la vida”. Hasumi, Toshimitsu 1962, pp. 3-4. Aunque la actitud comparativa sea necesaria al realizar un análisis intercultural, el error fundamental de Westgeest consiste en plantear una aproximación comparativa basándose sólo en algunas apreciaciones sobre arte *zen* de Suzuki Daisetz, sin atender al contexto histórico y cultural del arte *zen*.

Edo), sin desdeñar por ello anteriores o ulteriores manifestaciones en ésta u otras áreas geográficas. De esta manera, siguiendo unos precisos parámetros espacio-temporales que atienden a mostrar la evolución histórica de cada una de las artes que entraron en relación con este movimiento budista, y enfocando el punto de mira hacia los periodos de mayor esplendor, en los siguientes capítulos –del noveno al duodécimo– se dará paso a la presentación de las diferentes formas de expresión del budismo de Meditación en el arte oriental, siendo en el capítulo décimotercero donde serán expuestas las potenciales repercusiones de este tipo de budismo en el arte contemporáneo.

En un intento de clarificar los rasgos que caracterizan la expresión del budismo de Meditación en las artes, en el presente capítulo serán analizados algunos de los hechos más relevantes que intervienen en la concepción, realización y apreciación de las diferentes manifestaciones expresivas, concediéndose una especial atención a la presentación de los conceptos, categorías y principios estéticos básicos que rigen en este contexto artístico. Con el fin de establecer un marco de estudio adecuado mediante el que realizar un análisis objetivo de las manifestaciones concretas del pensamiento estético del budismo de Meditación en el universo del arte, para iniciar esta exposición se definirá en qué consiste la “ciencia de la historia del arte” y se revisarán algunos de los presupuestos en que se ha sustentado el estudio de la disciplina universitaria conocida con el nombre de “historia del arte”. A continuación se indagará en el fenómeno de la dimensión estética del ser humano y en el carácter de su reacción ante la belleza en la naturaleza y en el arte.

Seguidamente, serán revisados aquellos puntos en que coinciden y difieren las tradiciones estéticas occidentales y orientales que pueden resultar más significativos a la hora de indagar en lo que es característico de la concepción estética del Zen. Para dicho análisis será considerada la teoría del “desprendimiento artístico” o “distancia psíquica” según algunas de sus exposiciones más decisivas, prestándose especial atención a las implicaciones más relevantes de la doctrina del budismo de Meditación en relación con esta teoría. Al abordar la

reflexión filosófica acerca de las artes, ha de tenerse muy en cuenta que dichas posiciones (occidental y oriental) sólo pueden entenderse la una a la otra si se estudian de modo reflexivo los denominadores comunes, tratando de articular la estructura formal de la experiencia que se encuentra en la base de ambas tradiciones. Por consiguiente, con el fin de entender sus respectivas posiciones, resulta conveniente establecer algún tipo de metodología comparativa que sirva para explorar los elementos comunes de estas dos grandes tradiciones estéticas, de manera que puedan reconstruirse los axiomas compartidos y el valor e importancia que ambas conceden a dichos axiomas.<sup>4</sup>

Para finalizar las disquisiciones en torno al arte del movimiento budista de Meditación, se procederá a una discusión sobre ciertos rasgos que resultan determinantes para la expresión de su pensamiento en las artes, y se presentarán aquellas categorías y características estéticas que intervienen en las creaciones originales surgidas en la atmósfera contemplativa de los templos de este tipo de budismo. Con el fin de lograr una clarificación de dichas categorías y características, que actúan conjuntamente en este contexto, serán revisadas las diferentes teorías al respecto existentes en el terreno del arte, definiéndose posteriormente aquellos preceptos derivados de ciertos conceptos budistas y taoístas que fueron asimilados de forma inconsciente en el ánimo de sus seguidores.

La serie de características que serán expuestas indican la orientación en que se desenvuelve la estética *zen*. No obstante, hay que comprender que no se trata de unas normas que se hayan de imponer, sino que brotan debido a la acti-

---

<sup>4</sup> .- Del mismo modo que hiciera Shaner al emplear el método fenomenológico avanzado por el filósofo Edmund Husserl (1859-1938) como base a través de la cual pueden ser penetradas las filosofías de los maestros budistas japoneses Kūkai y Dōgen (cf. David Edward 1985), Steve Odin se ocupa de la noción del “desprendimiento artístico” o “distancia psíquica” como motivo intercultural para una estética comparativa occidental-oriental a través del método fenomenológico. Para ello examina la noción de belleza como una función de distancia psíquica en la estética occidental y en la oriental, incluyendo numerosas tradiciones filosóficas del budismo Zen. Cf. Odin, Steve 2001. Tal aproximación comparativa resulta fundamental para realizar un análisis intercultural, no obstante la referida necesidad de atender al contexto cultural del arte en cuestión.

tud de una determinada persona que procura en todo momento adaptarse espontáneamente a su “propia naturaleza original” en armonía con las formas naturales. Así, muchos maestros observan que mediante la adecuada práctica de cualquiera de las artes que son propias de este contexto cultural, podrá sobrevenir un estado en que las realizaciones pasen a ser una revelación del autor, y lo que realmente acabará por manifestarse en la obra de arte no será sino el espíritu del artista en un momento determinado de su existencia.

Tras la presentación de estas características, se pasará a considerar el papel que juega la experiencia estética en el contexto del budismo de Meditación, y se identificará la fuente de donde surge la creatividad artística en aquellas personas que han sabido asimilar, mediante la práctica, la doctrina de este movimiento budista. Finalmente, se realizará una indagación sobre lo que puede ser definido como “arte *zen*” —el cual es concebido naturalmente como un cierto tipo de arte religioso—, y cuáles han de ser las cualidades básicas de este arte.

Todo este análisis ha de ser realizado con el fin de poder elaborar una interpretación coherente de las diferentes artes que aparecen integradas en este contexto, sentando así las bases para el estudio del arte *zen* mediante la aplicación de las referencias que permitan el total deleite y absorción a la hora de proceder a ejercitarse en su práctica, o a través de la contemplación del producto artístico final.

## **LA CIENCIA DE LA HISTORIA DEL ARTE**

La historia del arte sólo puede considerarse como ciencia desde el momento en que se establecen unos criterios estrictos y unos métodos para estudiar el objeto artístico, lo que no acontece hasta el siglo XIX, a partir del desarrollo de métodos para el estudio artístico y del establecimiento de una serie de criterios para el estudio de la formas y de los estilos. Según los modelos que han sido seguidos hasta el presente, la historia del arte resulta ser un vasto complejo de hechos histórico-artísticos que van desde los intentos de señalar normas para apreciar la cualidad perceptiva, explicar el origen de las formas, analizar los có-

digos, examinar la iconología y los contenidos iconográficos, o buscar el significado económico, político y social. A todo ello habría que añadir la exploración de las biografías de los artistas, la identificación, en su caso, de quienes encargan las obras, el análisis de materiales y técnicas, y aspectos como el de la conservación, entre otros muchos, que completan el estudio de la obra artística.

Tal como se desprende de los diferentes modelos que han sido empleados, la ciencia de la historia del arte presenta un marcado carácter interdisciplinario. Precisamente a causa de esta capacidad de compartir algunos métodos con otras ramas de las ciencias sociales y para evitar el riesgo de ser absorbida por ellas, se hace necesario determinar en qué consiste la independencia de esta disciplina. No obstante, a pesar de que se han seguido diferentes teorías que han permitido conseguir ciertos logros en este terreno, aún no ha sido posible el establecimiento de una ciencia de la historia del arte que pueda servir de paradigma. Puede afirmarse, por tanto, que una historia del arte como ciencia consolidada, con unos principios, unos medios y unos métodos propios que permitan llegar a unas conclusiones definidas, no ha existido nunca y acaso jamás llegue a existir.<sup>5</sup>

Ello no ha de significar, sin embargo, que la disciplina de la historia del arte no pueda ser abordada mediante unos métodos eficaces apropiados. La especificación del objeto (la obra de arte), los objetivos (las labores de la investigación histórico-artística, que fluctúan entre el conocimiento del hecho histórico y el análisis del hecho estético en sí mismo), los temas aclaratorios o complementarios (que pueden ser de tipo técnico o crítico) y, siguiendo un recorrido a través la historiografía del arte, un conocimiento de las diferentes metodologías que han sido empleadas en la didáctica de esta disciplina, serían las coordenadas básicas que podrían llegar a permitir la interpretación del *hecho estético* de una forma coherente, al ser éste analizado en relación con su correspondiente contexto cultural.<sup>6</sup>

---

<sup>5</sup> .- Cf. Fernández Arenas, José 1984, pp. 22-23.

<sup>6</sup> .- Frente al planteamiento contextualista seguido en esta tesis doctoral, las teorías aislacionistas del objeto estético consideran las obras de arte exclusivamente por

A pesar de que cualquier objeto artístico puede ser aislado del contexto histórico en el cual surgió, al presentar en sí mismo una presencia física constituida por diversos elementos materiales y formales que lo definen como un hecho que se denomina “estético”, la obra de arte –sea ésta antigua o contemporánea– no deja de ser un documento del pasado que se actualiza en el momento de ser contemplada. La obra de arte, que es el objeto de estudio de la ciencia que se conoce con el nombre de historia del arte, ha de ser, pues, interpretada como *hecho histórico* y como *hecho estético* para que pueda ser considerada como una materia perteneciente al campo de esta disciplina.<sup>7</sup> Analizadas de este modo, las obras de arte pueden ser consideradas como signos o documentos de las diferentes maneras que tienen los seres humanos de expresarse mediante un lenguaje sensorial, lo que quiere decir que el arte es un sistema de lenguaje que comunica mediante signos una concepción del universo, la cual es expresión de un contexto cultural.<sup>8</sup>

Antes de realizar una aproximación a los conceptos básicos de la estética surgida bajo la influencia del budismo de Meditación, resulta conveniente preguntarse en primer lugar sobre los presupuestos admitidos acerca de lo que puede ser entendido por los términos “arte” y “estética”.<sup>9</sup> A pesar de la dificultad de discu-

---

sus cualidades formales (textura, color, proporción, etc.). Sobre la dicotomía entre contextualismo y aislacionismo en el arte, ver arriba, volumen I, p. 78, nota 141, y más adelante, pp. 148-149, nota 65.

<sup>7</sup>.- Cf. Fernández Arenas, José 1984, p. 145.

<sup>8</sup>.- Cf. *ibíd.*, pp. 132-133. Sobre el carácter del arte como medio de comunicación, ver arriba, volumen I, pp. 74-76. Por lo que se refiere a las características reveladoras de un determinado contexto cultural que pueden deducirse mediante la contemplación de las obras de arte, ver arriba, volumen I, pp. 76-78; sobre este mismo asunto, en relación con la interpretación de las manifestaciones artísticas del budismo de Meditación, ver arriba, volumen I, p. 83ss.

<sup>9</sup>.- Como señala Wolfhart Henckmann: “La estética (gr., *aisthetike episteme*, ‘ciencia del conocimiento sensible, del sentimiento’) fue fundada por [Alexander Gottlieb] Baumgarten [1714-1762] como disciplina filosófica destinada a la lógica de los distintos tipos de conocimiento sensible, a las posibilidades de perfeccionamiento de éste y al conocimiento de lo bello, lo sublime, lo maravilloso y su creación por las artes libres. Inmediatamente tras el acto fundacional de Baumgarten se inició la disputa sobre la estética que se ha mantenido hasta nuestros días. Mediante estas controversias se ha conformado un concepto de estética bajo el cual se agrupan todas las teorías de lo bello

rrir sobre unos conceptos en torno a los que se han ofrecido innumerables definiciones, resulta necesario considerar al menos la manera en que se han explicado tradicionalmente las ciencias de la “historia del arte” e “historia de la estética”.

Ha de observarse que no se pueden utilizar definiciones en este campo con un sentido literal, si bien resultará interesante atender a las apreciaciones de Oskar Batschmann sobre la materia “historia del arte”, que muestran la concepción que se tiene de ésta en Occidente dentro del ámbito universitario:

Es la materia científica que se ocupa de la investigación de los problemas históricos y sistemáticos de las artes plásticas y de su historia. En algunas ocasiones se usa la expresión “ciencia de las artes” (*Kunstwissenschaft*), pero únicamente en el ámbito de lengua alemana (cf. inglés *art history*, francés *histoire de l'art*, italiano *storia dell'arte*). En Europa la historia del arte se limita a la historia del arte occidental desde el cristianismo primitivo; en Estados Unidos se incluye también el arte de la Antigüedad y de las culturas de otros continentes en el ámbito de la materia *art history*”.<sup>10</sup>

Algo muy similar ocurre en cuanto a la historia de la estética, la cual se restringe en su enseñanza en gran medida al ámbito de la estética occidental.<sup>11</sup> Según observa Wolfhart Henckmann:

---

y el arte, de la producción, recepción y valoración de fenómenos estéticos.[...]” Henckmann, Wolfhart y Konrad Lotter, eds. 1998, p. 83. Sobre los conceptos de *estética*, *experiencia estética* y *percepción estética*, cf. *ibid.*, pp. 83-85, 94-96 y 189-190. Para una explicación del término “arte” (gr., *techné*; lat., *ars*), sobre el que se han ofrecido numerosas definiciones a lo largo de la historia de la teoría estética sin que ninguna haya llegado a ser plenamente satisfactoria, cf. *ibid.*, pp. 22-24.

<sup>10</sup>.- Batschmann, Oskar. Henckmann, Wolfhart y Konrad Lotter, eds. 1998, p. 126. Cf. *ibid.*, pp. 126-127. Afortunadamente, parece que esta concepción de historia del arte se encuentra en Europa en proceso de transformación, ya que puede comprobarse cómo desde hace ya bastante tiempo se estudia en las universidades europeas el arte de la Antigüedad, y cómo cada vez se contempla en mayor medida la creación de asignaturas y módulos de estudio sobre el arte de otros continentes, incluyendo el arte del continente asiático.

<sup>11</sup>.- La autonomía de la ciencia del arte fue reconocida en Occidente por una nueva filosofía, a la que A. G. Baumgarten definió como “teoría de la belleza y filosofía de lo bello” y denominó estética (*Ästhetik*, Berlín, 1750). La estética considera al arte como una actividad autónoma del espíritu, por lo cual el arte se transforma en una filo-



La historia de la estética se limita regularmente a la historia occidental, a pesar de que, gracias a la etnología y a las diversas investigaciones interculturales e históricas en torno de las culturas extraeuropeas, ya hay a nuestra disposición amplios conocimientos (estética china, hindú, japonesa, persa) que deben ser integrados en una presentación de la historia mundial de la estética. Con la unificación de todas estas evoluciones, tan distintas y discontinuas, el concepto base de la estética debe ser muy general, de manera que la pluralidad histórica no sea sacrificada en un concepto o perspectiva particular de la estética.<sup>12</sup>

En el caso de Japón, adoptando como ejemplo la comprensión occidental, la estética japonesa es definida como ciencia que “investiga la esencia y las diferentes formas de lo bello empírico o metafísico, y que tiene como objeto los fenómenos estéticos del arte y de la naturaleza (*Daijirin*)”.<sup>13</sup> El concepto correspondiente a “estética” es *bigaku*, siendo ésta la traducción japonesa de la palabra alemana en el sentido dado a ésta por Baumgarten. Anteriormente a esta definición occidental introducida en el siglo XIX, no existe un concepto clásico de estética en Japón; y aunque fueron realizados en los siglos anteriores de la historia de este país algunos tratamientos sobre lo bello, siempre se encontraban ligados a movimientos religiosos como el *shintô*, el budismo o el confucianismo, siendo indudablemente el budismo Zen la corriente que mayor influencia ha tenido sobre las artes tradicionales japonesas.<sup>14</sup>

---

sofía de la actividad espiritual del hombre. Así, la historia de la estética no sería otra cosa que una historia de la actividad artística de los diferentes pueblos y épocas, que vendría determinada por sus particulares actitudes sociales, religiosas y culturales. Cada época y cada lugar manifiestan su propia estructura, una cierta visión del mundo. De este modo, ha de reconocerse la ficción histórica que consiste en considerar sólo como artístico aquellas categorías derivadas de nuestras particulares concepciones estéticas.

<sup>12</sup> .- Henckmann, Wolfhart. Henckmann, Wolfhart y Konrad Lotter, eds. 1998, p. 127. Para una visión panorámica de la historia occidental de la estética en relación con la historia de la cultura, cf. *ibid*, pp. 127-131.

<sup>13</sup> .- Geyken, Charlotte. Henckmann, Wolfhart y Konrad Lotter, eds. 1998, p. 145.

<sup>14</sup> .- Cf. *ibid.*, pp. 145-146. Ya desde el periodo Heian se desarrolló en Japón un amplio volumen de escritura sobre la naturaleza del arte y la belleza, principalmente en los campos de la poesía y el drama y, en menor medida, en pintura, caligrafía, cerámica, música, arte del té, arreglos florales y jardinería de paisaje. No obstante, como Ueda

A partir del siglo XX, resulta preciso referirse a los estudios de los filósofos de la escuela de Kyoto, que incluye personalidades como las de Tanabe Hajime, Nishitani Keiji, Hisamatsu Sin'ichi, Takeuchi Yoshinori, Ueda Shizuteru, Suzuki Daisetz –no integrado pero estrechamente relacionado en varios modos con esta escuela– y Abe Masao, algunos de los cuales han recogido ciertas teorías estéticas occidentales poniéndolas en relación con los conceptos sobre el arte característicos del budismo Zen, haciendo posible así el acercamiento hacia una teoría estética de carácter universal.

Tras esta breve exposición sobre lo que ha venido significando hasta tiempos recientes el estudio de la “historia del arte” tanto en Occidente como en Japón, y siguiendo la advertencia con respecto a lo que ha de entenderse como una verdadera “historia de la estética” respetuosa e integradora de todas las culturas –la cual se haya en contradicción con la concepción occidental clásica de esta materia desde donde se estudia como “historia occidental de la estética” más que como “historia de la estética universal”–, se explorará a continuación el papel que juega la dimensión estética en la vida del ser humano, buceando en sus orígenes y exponiendo algunas de las variadas percepciones existentes en relación con este fenómeno.

## **DIMENSIÓN ESTÉTICA DEL SER HUMANO**

Recientes descubrimientos arqueológicos han puesto de manifiesto que el ser humano ya tenía sentido estético desde hace casi 400.000 años. En unas excavaciones realizadas en Zambia, el corazón de la región subsahariana que se ha

---

Makoto ha observado, la estética como una rama distintiva de estudio filosófico, con sus propios principios claramente definidos, métodos y contenidos, fue introducida por primera vez en Japón desde Occidente por Nishi Amane (1829-1897), Mori Ôgai (1862-1922) y otros durante el principio del periodo Meiji. El término japonés moderno para “estética”, *bigaku* o “estudio de la belleza”, fue acuñado por Nakae Chomin (1847-1901) alrededor de 1883. Cf. Ueda, Makoto 1983, pp. 18-19 y Odin, Steve 2001, p. 124.

vinculado desde los comienzos de la investigación antropológica con los orígenes de la especie humana, se han hallado unos pigmentos y útiles de pintura. El descubrimiento apunta a que los habitantes de la región ya producían tintes, que serían utilizados para adornar sus cuerpos en las ceremonias de caza y en otros importantes ritos sociales, incluso antes de que nuestros ancestros hubieran evolucionado hacia la especie actual.<sup>15</sup>

La “revolución artística” que manifiestan estos hallazgos ocurría al mismo tiempo que la “revolución tecnológica”, en la cual, aquellos homínidos estaban desarrollando masivamente herramientas de caza y otros útiles entre los que se incluían, por ejemplo, mangos de madera para fijar las armas de piedra. Es muy probable que aquellas revoluciones tecnológicas, que acontecieron hace 350 o 400.000 años, convirtieran a los homínidos en seres más sociales y menos confiados en su propia fuerza.<sup>16</sup>

---

<sup>15</sup> .- Los descubrimientos son de una importancia especial porque los individuos que formaban parte de aquel asentamiento eran homínidos que aún no habían evolucionado anatómicamente hasta el actual “homo sapiens”. Las muestras más antiguas de pigmentos recogidas por los arqueólogos hasta ahora también procedían del África subsahariana y sólo tienen una antigüedad de 120.000 años, mientras que las piezas y objetos artísticos de la prehistoria más antiguos (pinturas y esculturas) datan de hace 35.000 años y proceden de yacimientos europeos.

<sup>16</sup> .- Cf. Keys, Davis. “ABC”. 29-5-2000, p. 46.

Considerando el valor de los estudios antropológicos en el terreno de la ciencia estética, Wolfhart Henckmann observa que la inicial aportación de la etnología en el campo de la estética consistió en la investigación de las formas artísticas y de adorno “primitivas” de pueblos y grupos étnicos previos o no pertenecientes a la cultura “avanzada”, señalando que, actualmente, se habla de “arte étnico” en lugar de “arte primitivo”. Cf. Henckmann, Wolfhart y Konrad Lotter, eds. 1998, p. 92.

Este autor explica también la importancia que adquiere la etnología artística en el terreno de la estética, mostrando la urgencia de comprender la relación entre etnología y estética: “El significado de la etnología artística para la estética radica sobre todo en las investigaciones en torno al origen del arte y sus funciones de uso preestéticas. Además ha proporcionado mediante documentos y exposiciones una confrontación con inusuales cualidades estéticas, formas artísticas y tipos de vivencias, con lo cual ha llevado a cabo una crítica de la comprensión artística y cultural euro céntrica; presuponiendo que sus presentaciones no se vean a su vez dirigidas por estas normas. Radicaliza la pregunta por la universalidad del arte independiente de las diferencias de fondo entre las culturas y los niveles de desarrollo de las etnias, con lo cual puede establecerse

En su obra titulada *El hombre al desnudo*, el antropólogo Desmond Morris expone una serie de teorías que hacen referencia al comportamiento estético característico del ser humano, analizando sus reacciones ante la belleza en la naturaleza y el arte.<sup>17</sup> Según indica este autor, comportamiento estético es igual a búsqueda de belleza, aunque advierte que si bien ésta pudiera ser una definición válida, se trata de algo que resulta tan fácil de decir como difícil de explicar, debido a que la belleza presenta una cualidad elusiva por numerosas razones.<sup>18</sup>

Si, por ejemplo, se intenta analizar la belleza desde un punto biológico se verá que no presenta ninguna relación con las formas básicas de supervivencia del ser humano (como pueden ser la alimentación, la relación sexual, el dormir, etc.); sin embargo, no por ello puede ignorarse la importancia del hecho estético, porque en la vida diaria de un ser humano cualquiera hay muchos momentos dedicados a su relación con la belleza. No existe forma de describir la reacción de hombres y mujeres que se encuentran absortos ante una obra de arte, o sentados en silencio escuchando música, o contemplando la naturaleza, o saboreando una copa de vino. En todos los casos los sentidos transmiten sus informaciones al cerebro como único objetivo de su misión. Sin embargo, debido precisamente a

---

como instancia crítica, como desafío para revisar las tareas y conceptos fundamentales de la estética y para reflexionar sobre los sistemas de valores ideológicos y estéticos fundadores de la estética”. *Ibid.*, p. 93.

<sup>17</sup> .- Cf. Morris, Desmond, 1980, “Comportamiento estético. Nuestras reacciones hacia lo bello en la naturaleza y el arte,” pp. 278-283.

<sup>18</sup> .- El concepto de belleza ha sido siempre el concepto básico de la teoría estética, aunque tratar de exponer en qué consiste la cualidad de la belleza sería plantear la cuestión de una forma muy limitada, porque actualmente a lo que se aspira en la teoría estética es a proponer juicios de valor sobre todos los objetos de la experiencia estética. Como puede resultar evidente mediante la contemplación de un cuadro como el *Guernica* de Picasso, no todas las obras a las que se concede valor estético son necesariamente consideradas bellas. Algunas preguntas más adecuadas en relación a la experiencia estética serían: ¿Qué es el valor estético? ¿Qué significa atribuir valor estético a un objeto? ¿En qué nos podemos basar para atribuir valor estético y cómo podemos defender dicha pretensión? El término “bello” ha de ser empleado, pues, como equivalente a “valor estético” y no simplemente en su sentido asociado de cualidad placentera o agradable. Cf. Beardsley, Monroe C. y John Hospers 1997, pp. 160-161.

que para poder ser percibidas estas informaciones han de intervenir algunos de los órganos de los sentidos, y estos, aún suponiendo que se encuentren en un perfecto estado, suelen transmitir al cerebro bastante información que no se es capaz de procesar de un modo objetivo –por intervenir en la recepción del mensaje toda una serie de diferentes factores culturales y de medio ambiente–, se puede afirmar que será casi imposible que se pueda llegar a una perfecta y total captación del hecho estético.<sup>19</sup> Aparte de las apreciaciones relativas a las diferentes formas de percepción del hecho estético y a las dificultades existentes para su correcta interpretación, resulta evidente que, virtualmente, todas las culturas humanas han sentido la necesidad de expresarse estéticamente de un modo u otro, de manera que la necesidad de comprobar las reacciones de los distintos grupos humanos ante la belleza tiene una importancia global.

Con respecto a las diferentes teorías estéticas planteadas a lo largo de la historia, puede realizarse una clasificación que las divide en objetivistas y subjetivistas.<sup>20</sup> A menudo se afirma desde posiciones objetivistas que en este campo existe un concepto de belleza absoluto, el cual suele estar basado en el equilibrio o armonía intrínseca del objeto. No obstante, parece indudable que al igual que nada resulta igualmente hermoso para todos los pueblos –pues lo que es aceptado como bello en algún lugar puede incluso ser feo unos kilómetros más lejos–, lo que es extremadamente bello para una persona determinada, puede resultar incluso insoportablemente feo para otra persona que habite en el mismo lugar.

Por tanto, y por mucho que pueda pesar a los defensores de las teorías de la estética objetivista, en realidad no existe una belleza intrínseca tal como pretenden hacernos creer, ni tampoco existe un concepto o una medida de validez universal de la belleza capaz de ser aceptada por todos. Hablando de un modo general, la expresión artística puede ser caracterizada como la búsqueda del valor

---

<sup>19</sup> .- Sobre las dificultades inherentes a la captación e interpretación del hecho estético, ver arriba, volumen I, pp. 76-78.

<sup>20</sup> .- Sobre las posiciones objetivistas y subjetivistas en el terreno del arte, ver arriba, volumen I, pp. 78-80 y más adelante, pp. 148-149.

estético o de la belleza; pero la belleza, es preciso reconocerlo, radica en el cerebro de quien la contempla.

Con estas premisas, cabría preguntarse si se puede decir que la belleza depende del gusto de cada uno; y, si la respuesta es afirmativa, si ha de abandonarse toda posibilidad de encontrar una teoría de carácter universal que resulte satisfactoria para todos. Lo que sí puede asegurarse es que, a pesar de las diferencias que puedan existir en cuanto a la concepción, plasmación y apreciación del hecho estético según los diferentes contextos culturales, siempre existen en cada caso reglas básicas que, aunque tal vez no precisen el objeto de la belleza, sí pueden precisar cómo el ser humano llega a reaccionar ante la belleza y cómo ésta puede influir en el ser humano, ya sea tanto en su vertiente creativa como en la contemplativa.

#### **PERCEPCIÓN DE LA BELLEZA NATURAL**

Dejando por el momento la reflexión sobre los objetos estéticos que crea el ser humano, puede apreciarse que la mayoría de las cosas que aparecen en la naturaleza y normalmente se consideran bellas no se presentan aisladas, sino en grupos, tales como las plantas, los animales, las rocas, las nubes, etc., que pueden encontrarse atractivos en diferentes formas, colores y tamaños. Tal como se muestra en la teoría de Morris, cuando un ser humano aprecia la belleza de un ser o un objeto determinado en realidad lo que hace es pensar en otros similares que se conocieron anteriormente. Así, por ejemplo, la visión de una flor registra su imagen sobre la información almacenada en la memoria de otras flores, y tras esta comprobación es cuando puede verse realmente aquella flor individual. Ello es así porque el cerebro humano funciona una máquina clasificadora, y en cada ocasión en que algo es percibido se ocupa de registrar las nuevas experiencias y compararlas con las antiguas que se encuentran ya archivadas.

Según apunta Morris, parece ser que el origen de esta organización obedece a causas elementales y primitivas de supervivencia. En el caso de los mo-

nos, por ejemplo, tienen que conocer la gran variedad de árboles de su “hábitat” para conocer cuál es el fruto maduro, cuál el venenoso o cuál el que tiene espinas. Del mismo modo que un mono ha de ser un experto en botánica, un león tiene que saber zoología para evaluar de una simple ojeada la clase de pieza deseada y el tipo de huida que ésta probablemente elegirá. El hombre primitivo tenía que convertirse asimismo en un maestro de la observación y poder distinguir forma, color, sabor, olor, movimiento y comportamiento de cualquier animal o planta; el único modo de hacerlo era clasificar mentalmente todo lo que iba encontrando en la vida diaria. Morris llamó a esta característica “urgencia taxofílica” (“urgencia” o “pasión” por clasificar) sugiriendo que esta “urgencia” llegó a ser tan sumamente importante que desarrolló una existencia independiente y acabó siendo tan natural como la urgencia de comer, cohabitar o dormir.

Pero si la belleza es un problema de relaciones clasificables también lo es su antónimo: la fealdad; y hay que precisar la diferencia entre las dos, que está basada en las “categorías” que son empleadas para clasificar el mundo que nos rodea.

Cada clase o categoría se forma porque ciertos grupos de objetos tienen propiedades comunes, que los hacen similares, pero no idénticos, y el ser humano los sitúa de acuerdo con esta asociación. Cuantas más propiedades tengan en común, más cerca se situarán inconscientemente uno de otro en el esquema taxofílico, produciéndose el establecimiento de determinadas reglas sobre lo que constituye un “canto” o un “jardín”.<sup>21</sup>

---

<sup>21</sup> .- Según se sostiene en esta teoría, al principio, nuestros antepasados clasificaban probablemente las fresas o antílopes, como parte de su actividad buscadora de comida, pero después llegaron a hacerlo sin ninguna relación con el hambre. Clasificaban por el gusto de clasificar y, al parecer, los seres humanos hemos heredado ese entusiasmo. Si organizamos todos los elementos que vemos desde la niñez en algún rincón de nuestro cerebro, en el momento en que nos encontremos con un elemento conocido aparecerán nítidamente en nuestra imaginación algunas de sus características, siendo posible de este modo tomar rápidamente una decisión a su respecto. Atendiendo a estas consideraciones, esta urgencia taxofílica descrita por Morris parece ser la raíz de la reacción del ser humano ante la belleza.

Cuando aparece un nuevo canto o un nuevo jardín se analiza inconscientemente hasta qué punto está de acuerdo con el sistema de reglas que cada uno ha diseñado. Y si resulta que una persona ha decidido que un canto de pájaro se define como una larga secuencia de varias notas de tono variado, dirá que el nuevo canto es bello si destaca por esas cualidades, pero si es duro, corto y repetido lo considerará feo. De la misma forma decidirá sobre el color de los jardines que, pudiera ser, le gustasen repletos de flores de colores brillantes. Pero si otra persona prefiere un canto de pájaro más suave o unos colores más tenues en su jardín, el orden de los valores será diferente: encontrará el canto del pájaro excesivo y el jardín colorido lo tendrá por exagerado. De este modo se puede comprobar la arbitrariedad del concepto de belleza, el cual sólo depende de las experiencias que se han instalado algún modo en el cerebro estableciéndose así las reglas del juego.

En realidad, no sólo en cada ser humano, sino también en cada contexto cultural distintivo, pueden apreciarse una serie de valores que hacen que la expresión artística contenga unas características definidas. Ahora bien, si todas las personas y todos los contextos culturales tan dispares existentes desenvuelven su actividad dentro del mismo mundo, parece oportuno preguntarse cómo han surgido estas diferencias. Una de las respuestas podría ser lo que se conoce en antropología como “generalización del estímulo” o “estímulo generalizado”. Con este término acuñado por Morris, se trata de definir una reacción propia del ser humano por la cual se puede extender en una persona o en un determinado contexto una manera generalizada de contemplar los seres u objetos. Esto es algo que algo que puede probarse fácilmente a nivel general, y para aclarar este fenómeno se pueden emplear algunos ejemplos:

Una niña habita cerca de un estanque lleno de enormes ranas, y en numerosas ocasiones encuentra algunas de ellas aplastadas por la acción de ruedas de coches. Un buen día esta niña es sorprendida por una rana (viva), que se interpone en su camino cuando se dirige de regreso desde el colegio hacia su casa. El miedo y la repugnancia que surgen de este encuentro son de tal magnitud que



le impedirán regresar nunca más por ese mismo camino. Este miedo se extiende primero a esa especie de ranas que están en una gran charca al lado de su casa y luego se propaga a todas las ranas y anfibios del mundo. De pronto, todos anfibios no son sólo asquerosos y pestilentes, sino agresivos y salvajes, mientras antes del ataque tal vez pudieran formar una especie de rara belleza. Ahora esas distinciones han desaparecido, dando lugar a una generalización total. Lo mismo puede ocurrir con un jardín de rosas; si una joven es atacada allí, puede llegar a odiar para siempre un lugar parecido; si otra encuentra en él su gran amor, su “estímulo generalizador” le hará adorar todos los jardines del mundo.

Existen también otras influencias relacionadas con el afecto que se profesa hacia otras personas y el valor que éstas conceden a los objetos. Si una persona a la que despreciamos es, por ejemplo, fanática del canto de los pájaros, no será difícil que para nosotros tal sonido se convierta en una irritante cacofonía. Por el contrario, si alguien a quien respetamos se deleita con el canto de los pájaros, resultará más fácil encontrar en ellos un cierto atractivo. Asimismo, si un objeto que era corriente y barato se convierte en exótico y caro, es muy probable que se descubra en él una belleza que hasta entonces no se había percibido.

El hecho de que algunos objetos o ciertos conceptos sobre lo que se supone que es la belleza pasen a poseer una cualidad atractiva para una determinada cultura, y de que existan otros valorados en ciertas culturas que, simplemente, no presentan ninguna cualidad que denote la belleza en ese determinado contexto, muestra que las diferentes percepciones de la belleza son algo relativo, expuestas a variaciones sin límite en el tiempo y en el espacio. Ello es así porque dichas percepciones (de las cualidades de los objetos) dependerán de los tipos de condicionamientos que surgieron en los cerebros de las personas creadoras de obras de arte y en los de los espectadores que las contemplan. Lo ideal sería, por supuesto, poder llegar a contemplar un objeto atendiendo a los mismos valores que tuvo en mente el artista creador, pero eso sólo puede ocurrir en raras ocasiones.

Si estos conceptos pueden parecer obvios, es preciso recordar que algunas personas siguen sosteniendo tenazmente la idea de que hay una belleza intrínse-

ca, independientemente de quien la contemple. Así, por ejemplo, cuando se habla de la belleza femenina ideal en los concursos para elegir a “la más bella del universo”, se quiere dar a entender que existe un ideal de belleza universalmente válido, a pesar de que resulta evidente que en cada época y lugar el ideal femenino ha ido cambiando y de que no se sabe a ciencia cierta si existe vida inteligente en otros planetas. Si se comparan las medidas de las esculturas femeninas que se conservan de los tiempos prehistóricos, que se debe suponer que reflejaban el ideal de belleza de su tiempo, se encontrarán unas diferencias impresionantes con respecto a las anatomías de las participantes de los concursos de belleza, entre las que incluso puede percibirse una diferencia importante si se comparan las participantes actuales con las de hace tan sólo dos décadas.

Si se indaga en el ideal humano de belleza a lo largo de la historia, puede observarse que éste ha sido diferente según cada época y región, formándose en cada una de las tradiciones culturales un estereotipo que termina siendo común y aceptable para todos sus contemporáneos. Para observar estas diferencias en lo que se refiere a la percepción de la belleza en el ser humano, no hay más que realizar un recorrido a través de la historia de la representación de la figura humana en el arte, mediante el cual se podrá apreciar que no existe un ideal de belleza universalmente válido.

## **ESTÉTICA INVENTADA**

Pasando a la cuestión de las obras inventadas por los seres humanos, que son el objeto de la disciplina científica conocida como historia del arte, se penetra en el área que es designada con el nombre de “artes”. Atendiendo a simplificar toda la serie de clasificaciones existentes, puede decirse que la belleza creada por el hombre se manifiesta de dos formas: artes interpretativas o representativas y artes plásticas. Las primeras crean un *acontecimiento estético* y las segundas un *objeto estético*. En ambos casos, el sentido de la belleza surge primeramente a partir de comparaciones y clasificaciones de temas, tal como ocurre con los

objetos naturales, pero la diferencia es que con la belleza natural el tema simplemente se elige de entre los que están alrededor nuestro. No se crean, sino que se aíslan. En el caso del arte, en cambio, los objetos o acontecimientos son producciones del propio ser humano.

El problema de la creación de obras de arte conduce, según expone Morris, hacia un nuevo problema: ¿Cómo llegar a un tema y que sus variaciones resulten satisfactorias? Si hubiera que disfrutar de la belleza de animales o de flores salvajes no será necesaria ninguna creatividad, ya que existen en la naturaleza. Pero si se trata de componer música o de pintar un cuadro, habrá que imponer unos métodos de creación en relación con las obras que se realicen. Cuando un pintor se encuentra ante un lienzo en blanco, o un compositor ante un instrumento silencioso, surge una responsabilidad total. Empieza con nada o, mejor dicho, con todo; es decir, antes de realizar la obra de arte, su elección inicial está teóricamente abierta en todas direcciones. Puede dibujar cualquier forma, puede tocar cualquier nota. Este es el reto principal que encuentra el artista, en contraposición con la reacción individual ante la belleza natural, la cual viene impuesta de alguna manera.

Cuando un artista decide iniciar una obra, se impondrá en un primer momento a sí mismo una forma restringida, tratando de formalizar un contexto. De hecho, cualquier forma puede servirle siempre que contenga potencial para un completo grupo de variaciones. Puede copiar una silueta de la naturaleza, o robar una escala de notas del canto de un pájaro, o reproducir la forma geométrica de una estructura geológica como punto de partida. Desde el momento en que ha empezado a experimentar con formas copiadas de la naturaleza, podrá llevar rápidamente sus temas más lejos del origen natural, hasta que estos sean relativamente abstractos. En la música, esta tendencia hacia la abstracción se inició hace mucho tiempo, aunque en las artes visuales, hace poco que se exploran los conceptos abstractos, principalmente en las artes de la pintura y la escultura, siendo creencia general que “abstracto” significa lo “sin forma” o lo “informal”.

En cualquier caso, tanto si el artista no intenta alejarse de las formas de los objetos naturales que imita, como si crea composiciones totalmente nuevas y abstractas, su obra no es juzgada normalmente por su valor absoluto, sino por la forma en que ha logrado organizar los cambios empleados. La calidad de su obra dependerá de cómo consiga evitar lo obvio y lo torpe en las posibles variaciones, y cómo contribuya a hacerlas atrevidas o sorprendentes a partir del tema inicial sin llegar a destruirlo. Esta es, según afirma Morris, la verdadera naturaleza de la “belleza inventada”, un juego que el hombre realiza con suma habilidad.<sup>22</sup>

Si bien en la presente teoría trata de dilucidarse el carácter de la reacción del ser humano ante el fenómeno de la percepción de la belleza en la naturaleza y en el arte, exponiéndose asimismo algunas características peculiares de la creatividad artística, ha de notarse que son dejadas sin analizar aquí muchas de las características psíquicas que intervienen en la creación y la percepción de las obras de arte. Así, por ejemplo, no se atiende a considerar el motivo por el que el ser humano se empeña en realizar obras de arte, ni los procesos inherentes a la creación de dichas obras o a su contemplación posterior, entre otros importantes factores que se integran en el estudio de la teoría estética.

Además, no ha de pensarse por lo expuesto aquí que la creación artística deba consistir necesariamente en un juego o sistema de variaciones que surgen a partir de un tema inicial con el propósito de satisfacer a un probable espectador. Al analizar más adelante la manera mediante la cual se concibe la práctica artística y el modo en que se dirige la enseñanza de las artes en los monasterios y templos del movimiento de Meditación, podrá observarse que los practicantes no comienzan a desarrollar su creatividad sino tras enfocar su mente en el vacío (*mushin*) a través de la práctica de la meditación, siendo la plasmación artística en cualquier caso un ejercicio que supone un proceso fundamentalmente dirigido hacia el conocimiento del ejecutante mismo más que hacia la contemplación por parte del espectador. Por otra parte, aunque en la mayoría de las ocasiones di-

---

<sup>22</sup> .- Cf. Morris, Desmond, 1980, pp. 278-283.

chos artistas adoptan como punto de partida para sus obras ciertos temas establecidos por la tradición y emplean determinados medios técnicos que les sirven para expresar alguna de las enseñanzas de su doctrina, existen también ejemplos dentro cada una de las diferentes artes que presentan una absoluta originalidad.

Mediante el análisis del aprendizaje de las artes se percibirá claramente que el proceso psicológico de la creación dentro de este contexto no consiste meramente en un juego de variaciones, sino que, más bien, lo que se trata es de realizar una actividad mediante la que se intenta expresar la esencia de la “propia naturaleza original”. En el caso de la creación de obras artísticas –sean éstas del tipo que sean–, parece evidente que la elaboración de una idea original resulta mucho más valiosa que una variación de algo que ya existe.

## CONCEPCIONES ESTÉTICAS

A la hora de afrontar el estudio de las realizaciones artísticas surgidas en el seno del budismo de Meditación, hay que tratar de definir en qué medida es posible hablar de una “estética *zen*” con cierta coherencia desde nuestras aparentemente consolidadas concepciones y perspectivas occidentales. Así, tras ser elaborado un marco de estudio general con el objetivo de establecer algunos conceptos básicos para el estudio de la ciencia conocida como “historia del arte”, y después de indagarse en la dimensión estética del ser humano desde una perspectiva antropológica que trata de revelar la cualidad fundamental de esa especial sensibilidad del ser humano ante la belleza, se pasará a continuación al realizar un análisis comparativo de las tradiciones estéticas de Oriente y Occidente.

En primer término, resulta conveniente aclarar que al tratar de comparar dos posiciones (occidental y oriental) a una misma actitud –en el caso a que aquí se hace referencia, lo que se entiende universalmente como “teoría de la sensibilidad” o “estética”–, ocurre que se puede caer en el error de pretender interpretar el estudio de unas determinadas categorías del “Lejano Oriente” como algo asimilable a las clasificaciones artísticas occidentales. Así sucede que desde que se

iniciaron en Occidente los estudios sobre arte del Asia Oriental, en numerosas ocasiones se ha intentado insertar en un mismo tipo de clasificación a toda clase de realizaciones artísticas, tanto occidentales como orientales, ignorando el hecho de que en el ámbito asiático-oriental existen nociones muy diferentes de las tradicionales concepciones estéticas occidentales. Ello tampoco quiere decir que no existan unas características básicas que permitan poner en relación las tradiciones artísticas de Oriente y Occidente, resultando esencial la comprensión de estos lazos comunes para que pueda producirse un acercamiento entre ambas.

### **ENCUENTRO ENTRE LA TRADICIONES DE ORIENTE Y OCCIDENTE**

Aunque Oriente y Occidente se han encontrado en numerosas ocasiones y en modos variados a lo largo del siglo XX, puede decirse que un genuino y auténtico encuentro está aún por ocurrir, principalmente a causa de la muy diversa naturaleza de estas dos grandes corrientes culturales.

Como señala Winston L. King, la diferente relación entre filosofía y religión existente en las tradiciones orientales y en las occidentales, supone una dificultad básica para que se produzca dicho encuentro. Así, mientras en Occidente la religión y la filosofía se encuentran separadas desde el tiempo de los filósofos griegos del siglo V a. C., en Oriente ambas han sido siempre ramas de una empresa común. Aunque en Occidente la tradición católica apostólica incorporó a Platón y a Aristóteles en su teología, la filosofía nunca perdió aquí su independencia, así como tampoco lo hizo la religión, incluso durante la época medieval, afirmando ambas de nuevo su independencia en los albores del periodo moderno bajo el impulso del humanismo y las nuevas ciencias empíricas. Hacia el siglo XIX los filósofos comenzaron a cuestionar las fundaciones básicas de la fe cristiana, terminando, como ocurre en ocasiones en el tiempo presente, apoyando de un modo racional las verdades reveladas por la religión (siempre sobre las bases de sus propias fundaciones racionales). En cualquier caso, filosofía o pensamiento y teología o religión, son concebidas como dos disciplinas separadas, lo

cual se encuentra institucionalizado en las estructuras de numerosas universidades occidentales.<sup>23</sup>

Por contraposición, en las milenarias tradiciones del hinduismo, así como en las de la religión budista *Mahâyâna* de Asia Oriental, tanto desde la filosofía como desde la religión siempre se ha tratado de perseguir un objetivo común: alcanzar la sabiduría en busca de la salvación del ser humano. En el caso de Japón, aunque desde el periodo Meiji se sigue fielmente el modelo occidental de separar las universidades públicas (nacionales o prefecturales) de aquellas fundadas y patrocinadas por grupos religiosos, el intercambio de profesores entre los dos tipos de universidades y el similar contenido de las enseñanzas de sus cursos filosófico-religiosos, conduce a pensar que ambos sistemas se encuentran todavía muy cercanos. Después de todo, el patrón cultural budista fue el empleado en todos los campos de la enseñanza desde la introducción de esta religión en el siglo VI d. C., mientras que el patrón occidental ha sido introducido en el aprendizaje universitario japonés hace poco más de cien años.<sup>24</sup>

Atendiendo concretamente al caso del budismo de Meditación japonés, otro factor que confirma la disparidad apuntada en el intercambio entre Oriente y Occidente, y que asimismo dificulta la comprensión de las tradiciones culturales del budismo Zen para los occidentales, es el contexto en que se sustenta esta religión en Japón, el cual condiciona la manera en que es expresada la sensibilidad cultural de los habitantes de esta nación.

En referencia a la influencia ejercida por el contexto religioso en la sensibilidad cultural del pueblo nipón, Winston L. King observa las características más destacadas:

Cada historiador de la cultura japonesa ha comentado sobre la facilidad con la que el budismo se adaptó a sí mismo a los un tanto amorfos patrones

---

<sup>23</sup> .- Cf. Winston L. King, prólogo a la obra de Nishitani Keiji 1982, pp. VII-VIII.

<sup>24</sup> .- Cf. *ibíd.*, pp. VIII-IX

Shinto de los primeros tiempos japoneses, así como de la relación simbiótica entre los dos a partir de entonces. La sensibilidad cultural japonesa, a la cual el ritual Shinto aporta expresión formal y la cual es tan congruente en espíritu al budismo Zen, puede ser caracterizada por dos términos: orgánico-totalista y existencial-estética. Su comprensión orgánico-totalista de la vida humana en el mundo se adaptó admirablemente para ‘infiltrar’ sutilmente al Zen. Para el Shinto (y los japoneses) no existe claramente separación entre mente-cuerpo, interior-exterior, hombre-naturaleza, y religioso-secular, sino que se experimentan como un proceso continuo.[...]

Igualmente o más importante es el componente existencial-estético de la cultura japonesa, significando “estético” aquí lo sentido y apropiado emocionalmente y “existencial” aquello que afecta las verdaderas raíces del propio ser e identidad personal. La forma y el sentimiento estético son considerados en muchas ocasiones como más importantes en Japón que la práctica y la sustancia. Los valores éticos y virtudes tales como verdad y bondad, así como las realidades últimas, son más a menudo intuitivos y emocionalmente sentidos que racionalmente definidos.

Correlativamente con esto, y no un factor sin importancia, es el carácter de la lengua japonesa. Ésta es flexiblemente relacionada, de naturaleza aglomerativa, admirablemente acondicionada para la expresión de infinitamente sugestivos matices de tonos sentimentales, y frustrantemente indeterminada para un occidental.<sup>25</sup>

Aparte de la diferente relación existente entre filosofía y religión, o, en lo que hace referencia directa al contexto cultural japonés, la peculiaridad de su componente estético-existencial y lingüístico, otro factor de gran importancia que separa las tradiciones occidentales y del budismo Zen es la comprensión que se tiene desde esta corriente de budismo sobre el papel de la vida humana en el mundo, la cual contrasta con la concepción dualista existente en numerosas tradiciones del pensamiento occidental.

---

<sup>25</sup> .- *Ibíd.*, pp. IX-X. Sobre las aportaciones del *shintô* al budismo y a las artes de Japón, ver arriba, pp. 21-29. Sobre la influencia del budismo y del Zen en las artes de Japón, ver arriba, pp. 45-59. En relación con el uso del lenguaje en un contexto *zen*, ver arriba, volumen I, pp. 63-73.



Según observa Winston, una comparación entre diversas tradiciones de Occidente y Oriente a través de unos modelos un tanto estereotipados, puede ilustrar esta diferencia fundamental de actitud cultural. Así, sobre la concepción occidental tradicional del universo, puede decirse que se basa en un modelo de carácter mecanicista en el que las partes se encuentran relacionadas unas con otras como las piezas de una máquina correctamente engranada. Pero aunque las partes pueden encontrarse estrechamente relacionadas unas con otras, mucha de la causalidad es concebida de un modo más bien mecánico lineal, asunto tras asunto. Desde esta concepción, el todo tiende a ser un sistema más o menos definido y limitado, tanto en el tiempo como en el espacio.<sup>26</sup>

Conjunto con este subyacente modelo conceptual, se encuentran los modelos religiosos que forman la estructura del pensamiento. En las religiones occidentales existe un Dios, que es trascendente a su creación, incluido el hombre, y ciertamente el judaísmo y sus religiones derivadas se han opuesto siempre a la divinización del hombre o a la humanización de Dios. Sin embargo, al sentir que comparte algunas de las características de la divinidad, el hombre se ha convertido en una especie de rey de la creación, lo que puede observarse claramente a través de la filosofía posterior al cristianismo en la que el hombre como sujeto figura por encima en relación con los objetos, de modo que la mente, el alma o la conciencia adquieren la capacidad de observar cualquier objeto, sea éste humano o no, como algo puramente externo.<sup>27</sup>

Como observa en ocasiones Nishitani Keiji, la división cartesiana de la realidad entre conciencia subjetiva inmaterial e invisible, y materialidad y obje-

---

<sup>26</sup> .- Cf. *ibid.*, p. X.

<sup>27</sup> .- Cf. *ibid.*, pp. X-XI. Según observa Yuasa: “Históricamente hablando, la idea del dualismo parece autóctona a la tradición del pensamiento occidental. De acuerdo con la visión tradicional del cristianismo, después de que su autoridad fuera establecida en el antiguo Imperio romano, un ser humano era concebido como un ser en el cual dos principios, ‘espíritu’ y ‘carne’ se encuentran unidos. La posición ortodoxa del cristianismo era que la ‘carne’ era el principio del pecado y el ‘espíritu’ el principio que conduce hacia Dios”. Yuasa, Yasuo 1993, p. 9.

tividad visible, es el epítome de la civilización occidental, el creador de su cultura y civilización.<sup>28</sup>

Dentro de este clima filosófico, y profundamente condicionado por la visión cristiana del mundo, ha surgido la dicotomía occidental que separa el cuerpo de la mente y emplea el tipo de aserciones lógicas del tipo A es A y no puede ser otra cosa que A, dando paso a la ética dualista de lo (absolutamente) bueno en contra de lo (absolutamente) malo, lo correcto en contra de lo erróneo, y otras marcadas distinciones. Bajo esta misma fundación sujeto-objeto, el intelecto humano puede desapasionada y lógicamente considerar y analizar cualquier “objeto” creando una estructura absoluta llamada ciencia.<sup>29</sup>

Por su parte, los modelos conceptuales del universo presentes en numerosas tradiciones orientales, pueden ser definidos como modelos orgánicos. En Oriente, existen modelos en los que se sugiere la interdependencia de una parte con otra y con el resto del conjunto, de las relaciones internas de una entidad con otra dentro del gran organismo que es el universo. En China, en el *I Ching* se despliega la filosofía del cambio, al que todos los seres y sucesos se hayan permanentemente expuestos. Según las posteriores tradiciones del taoísmo filosófico, existe la unidad primordial del “vacío”, una unidad de no distinción que es anterior al propio universo en la que los seres vivos se desenvuelven y a la que retornan tras su disolución. En el caso de la filosofía budista de la totalidad de Hua Yen se considera la igualdad de todas las cosas y la dependencia de unas

---

<sup>28</sup> .- Cf. Winston L. King, prólogo a la obra de Nishitani Keiji 1982, p. XI.

La influencia del pensamiento de Descartes y la filosofía posterior en lo que respecta a este dualismo fue enorme. Yuasa observa cómo Descartes trató de conferir papeles separados a la religión y la ciencia: “Descartes buscó hacer la religión más racional y al mismo tiempo proveer una fundación para la ciencia moderna. Cuando el proyecto de Descartes es juzgado desde el favorable punto de vista de la historia intelectual, su dualismo que separa el espíritu de la materia (y consecuentemente la mente del cuerpo), era un proyecto para arbitrar el conflicto entre religión y ciencia, el cual representa una división entre espíritu y materia desde la visión dualística cristiana del ser humano del espíritu y la carne, mediante la supresión de las connotaciones religiosas”. Yuasa, Yasuo 1993, p. 9.

<sup>29</sup> .- Cf. Winston L. King, prólogo a la obra de Nishitani Keiji 1982, p. XI.

sobre las otras, situándose a todos los seres en interrelación unos con otros al concebirse que todas las cosas o acontecimientos del universo (*dharma*) participen de la unidad primordial. En cuanto al *shintô* japonés, la interacción de los seres humanos con la naturaleza y el respeto por los seres y objetos naturales se hace evidente en todas sus manifestaciones. Estos y otros muchos ejemplos aluden al universo como un organismo vivo, más que como un complejo mecanismo que el ser humano es capaz de analizar en todos sus aspectos.<sup>30</sup>

Haciendo referencia concreta a la influencia de todas estas religiones y filosofías en la tradición del budismo Zen, Winston L. King señala:

Consiguientemente, resulta inevitable que una tradición filosófica y religiosa como la del budismo Zen, que tiene sus orígenes en las antiguas tradiciones culturales indias, chinas y japonesas, conjecture el universo de un modo completamente distinto del occidental. En lugar de interpretaciones de secuencias casuales, que siguen modelos teleológicos, existirían en este ámbito explicaciones más amplias que siguen un modelo contextual-casual. Las entidades individuales, incluyendo al ser humano, no son vistas en el pensamiento oriental ni en el del budismo Zen como separables de otras entidades, tal como sucede en el pensamiento occidental, sino como un acontecimiento continuo en el que las relaciones de interdependencia son percibidas como algo tan real como las entidades relacionadas. En lugar de una línea recta de “progreso” histórico-casual de sucesos que llegan a un punto culminante en un determinado espacio de tiempo, se concibe un “proceso” histórico en el cual el tiempo es cíclico e infinito, y el “propósito”, “trayectoria” y “dirección” mucho menos obvio e importante. Y en lugar de concebir orgullosamente a los seres humanos como los “señores” de la creación, en contra de la visión que ha fomentado el cristianismo occidental y que luego se ha retenido en su forma secularizada, en el pensamiento oriental el hombre no es considerado más que como una parte y parcela de aquel universo en que su existencia ha sido establecida, una gota más dentro de ese gran océano del ser y el no ser.<sup>31</sup>

---

<sup>30</sup> .- Cf. *ibíd.*, p. XI.

<sup>31</sup> .- *Ibíd.*, p. XII. Como es señalado este autor con respecto al modelo oriental en el que se inserta el budismo Zen, hay que considerar que sus valores viscerales, sus preocupaciones existenciales y su conocimiento intuitivo son tan importantes en rela-

Lo cierto es que esta tradición o modo de experiencia que puede ser designada como “oriental” que se encuentra enfocada hacia la comprensión del desenvolvimiento del ser humano en el universo ha sido casi totalmente ignorada y, por tanto, apenas desarrollada, en el ámbito occidental. Como advierte Shaner a este respecto:

La relación entre la mente y el cuerpo adoptada en los textos filosóficos y religiosos japoneses, y cultivada en varias formas de prácticas o disciplinas budistas (*shugyô*),<sup>32</sup> no han sido aún explicadas por medio de categorías filosóficas occidentales. Incluso aunque gente de diversas culturas pueda compartir estructuras experienciales fundamentales, el modo en que éstas experiencias son articuladas y valoradas puede variar apreciablemente. Por tanto, un asunto experiencial central para una cultura, puede ser tan periférico para otra que éste es ignorado filosóficamente e incultivado como ideal en la vida diaria.<sup>33</sup>

Puede afirmarse que es a causa del dualismo –o, más precisamente, de la dicotomía que separa la mente del cuerpo presente en la mayoría de las tradiciones occidentales–, por lo que resulta muy difícil comprender desde esta perspectiva la visión de la unidad mente-cuerpo ofrecida en el budismo Zen y en otras numerosas tradiciones de Oriente;<sup>34</sup> y ello es también lo que hace que además se

---

ción con el conocimiento del universo como lo pueden ser el conocimiento puramente racional, si no aún más. Cf. *ibíd.*, p. XII.

<sup>32</sup> .- *Shugyô* es un término que se refiere a todos los aspectos de la “cultivación”, y resulta apropiado para referirse a las disciplinas budistas como el *zazen* o la cultivación de las diferentes formas artísticas distintivas de Japón. Sobre este concepto en relación con el proceso de meditación *zen*, ver arriba, pp. 60-66, nota 79.

<sup>33</sup> .- Shaner, David Edward 1985, p. 2 del prefacio.

<sup>34</sup> .- Es preciso consignar que las teorías que exponen la unidad, así como las que declaran la dicotomía en la relación mente-cuerpo, encuentran presencia tanto en las tradiciones de Oriente como en las de Occidente.

Según es indicado por Shaner: “En las tradiciones filosóficas de Oriente y Occidente existen escuelas de pensamiento en las que el cuerpo y la mente son definidos como siendo ontológicamente distintos, y existen escuelas que mantienen la antítesis de que el cuerpo y la mente son uno (cuerpo-mente). En Occidente, estas tradiciones [dualistas] se extienden desde las escuelas platónicas y cartesianas a los místicos cristianos y los existencialistas franceses. En el Sudeste, Este y Noroeste de Asia la diversidad de visiones con respecto al estatus ontológico de la mente y el cuerpo es igualmente varia-

precise un gran esfuerzo para comprender el modo en que pueden ser integradas ambas dimensiones del ser humano y llegar a confluir confiriendo expresión a una obra de carácter artístico.

## CONCEPCIONES ESTÉTICAS OCCIDENTALES Y ORIENTALES

Para comenzar apuntando las principales diferencias en lo concerniente a la disciplina de la teoría estética, puede afirmarse que en el ámbito de Asia Oriental se produjo una consideración de las artes bastante distinta de la concepción occidental, según la cual sólo la pintura, la arquitectura y la escultura, merecen la dignidad de ser valoradas como “artes mayores”. Ciertamente, los conceptos de belleza y objeto bello han sido aplicados tradicionalmente en Occidente poniéndose en relación exclusiva con estas llamadas artes mayores, definiendo así durante mucho tiempo el objeto de la historia del arte.<sup>35</sup> Dentro de la disciplina de la historia del arte, en Occidente tradicionalmente se analizaba además la obra de arte como si fuera un ente producto de una visión poética o trascendental y al artista como un “genio” poseído por una mística inspiración.

Por contraposición, en el ámbito de Asia Oriental, junto a éstas “artes mayores” son incluidas otras categorías que han sido siempre reconocidas con el mismo respeto, pudiendo observarse en el caso de Japón, en especial a partir de la influencia ejercida por el budismo Zen, que el pueblo japonés ha sabido encontrar su inspiración y destreza artística a través de diversos utensilios de la vida diaria.<sup>36</sup> Los artistas pertenecientes a esta corriente del budismo no se con-

---

da. Simplemente reconociendo la plétora de sistemas de creencias representados por las seis escuelas ortodoxas indias, la división sin número de la filosofía budista por todo Asia, etc., resulta evidente que sería irresponsable estereotipar actitudes orientales u occidentales acerca de la lógica de interacción de la mente y del cuerpo”. *Ibid.*, p. 4 del prefacio.

<sup>35</sup> .- Estas “artes mayores” que cubren sólo un estrecho rango de categorías como son arquitectura, escultura y pintura, se encuentran en oposición con las llamadas “artes menores”, que comprenden el resto de las artes de carácter utilitario.

<sup>36</sup> .- El término japonés moderno, que fue acuñado hacia 1870 para definir lo que en Occidente se consideran como “artes mayores” es *bijutsu* (*bi*: belleza; *jutsu*:

sideran genios creadores en ningún caso, sino que conciben que todas las personas tienen un particular espíritu creador, aunque éste pueda encontrarse dormido por la carencia de aplicación en un determinado arte.<sup>37</sup>

Es importante también consignar que, a pesar de haber podido llegar en ocasiones a alcanzar un gran dominio en un determinado arte, los monjes Zen, salvo excepciones, no pueden ser considerados exactamente como artistas profesionales. De hecho ellos nunca se han considerado de este modo a sí mismos, manteniéndose además en casi todo momento al margen de cualquier tipo de especulaciones comerciales sobre sus obras, pues lo contrario supondría obrar en contradicción con los más elementales principios expuestos en su doctrina.<sup>38</sup>

Además, el arte del movimiento budista de Meditación ha de considerarse en cualquier caso dentro de su contexto religioso, al tratarse de un arte que dirige su atención a expresar unas enseñanzas doctrinales destinadas al logro del conocimiento por parte de cada ser humano individual, proponiendo para ello el ejercicio de la meditación. Se trata de un arte que en el que se expresa como en ningún otro el sentimiento de vacuidad, aquel carácter insustancial de todas las co-

---

técnica). Por otra parte, el término *geijutsu* (*gei*: arte) se utiliza en la lengua japonesa para referirse a un rango más amplio de artes (entre las que se encuentran la música, la literatura, el teatro, etc, además de las contenidas dentro de la categoría de *bijutsu*), siendo similar al término occidental “bellas artes”. Sin embargo, mediante el término “bellas artes” se designa en Occidente exclusivamente a las artes producidas para la contemplación estética, como opuestas a las “artes útiles”, que tienen una finalidad para la vida del ser humano distinta de su contemplación estética.

<sup>37</sup> .- Entrevista a Tai Hô. Tajimi (Gifu), 24-VIII-97.

<sup>38</sup> .- No obstante, resulta conveniente aclarar que existían dos tipos de artistas dentro de los templos Zen. Por una parte, se encontraban aquellos que practicaban un determinado arte (normalmente pintura o caligrafía) como parte de su vida religiosa personal. Otros, impulsados tal vez por la misma motivación, realizaban sin embargo sus obras en conexión con funciones religiosas requeridas en la actividad monástica de un modo más profesional. Así, hacia finales del siglo XIV se encuentran ejemplos de pintores como Josetsu o Shûbun, que dirigieron escuelas de pintura centradas en los templos Shôkoku-ji y Tôfuku-ji de Kyoto, percibiendo estipendios por parte de sus poderosos patrones, los *shôgun*. Asimismo, existieron otros monjes artistas que recibieron patrocinio, como fue el caso del gran pintor Sesshû, quien fue ayudado a perfeccionar su arte por un clan del Occidente de Japón que financió su viaje a China en 1467.

sas que, según las enseñanzas de Buda, preside la realidad. Pero lejos de exponer una realidad de carácter dramático, lo que se propone alcanzar el artista seguidor del budismo de Meditación a través de sus realizaciones artísticas no es otra cosa que asistir al ser humano, a menudo a través de un sutil humor, en su búsqueda perpetua del sentido y valor de su propia existencia.

No es pues extraño que en el contexto del budismo Zen se haya empleado tradicionalmente la palabra *asobi* (juego) para designar las diferentes actividades artísticas, lo que no quiere decir que no se conceda una gran seriedad e importancia a la hora de encarar su práctica.<sup>39</sup>

Son numerosas las disensiones en cuanto a la concepción del arte y al papel concedido a la experiencia estética. Debido principalmente a estas razones, ha de ser llamada la atención sobre la consideración que debería prestarse a las diferentes concepciones de arte existentes en cada contexto cultural, pues sucede que la obra de arte –ya sea ésta religiosa o secular– no debería ser contemplada necesariamente como algo trascendental producto de una inspiración divina, o como si fuera el producto de una extremada habilidad profesional, sino como un medio de expresión atesorado por el ser humano que se manifiesta en todas las culturas y en todas las épocas.<sup>40</sup>

Es evidente que las distintas culturas humanas atribuyen diferentes valores a modos particulares de experiencia y producen estructuras filosóficas y estéticas distintivas. Debido a ello, ha de ser recalcado el papel que se ha de conceder hoy a los estudios de filosofía y de estética comparativa. Los estudios comparativos entre las diversas culturas de Oriente y Occidente pueden jugar un

---

<sup>39</sup> .- Sobre el concepto de *asobi*, ver adelante, pp. 136-138 y 219.

<sup>40</sup> .- Como señala Fernández Arenas: “Los conceptos de belleza y objeto bello, aplicados a las producciones de las artes mayores, han definido durante demasiado tiempo el objeto de la historia del arte. La historia del arte analizaba las obras de arte como si fueran un ser, producto de una inspiración poética, mística y trascendente. Pero la obra de arte tal vez no sea nada de eso, sino simple y llanamente un lenguaje que utiliza el hombre a todos los niveles, desde todos los campos culturales, desde todas las edades y en todos los tiempos”. Fernández Arenas, José 1984, p. 30.

importante papel en el entendimiento intercultural, siendo precisa la cooperación internacional a través de la educación. Los estudios de este tipo no pueden limitarse a disciplinas reducidas en las que configuraciones fijadas limitan la visión de aquellos que, debido a su profesión, tienen la responsabilidad de perseguir la verdad donde quiera que ésta se encuentre. Por supuesto, resulta prácticamente imposible estar al corriente de todos los desarrollos dentro del propio campo de estudio, pero parece incuestionable la necesidad de que los filósofos e historiadores del arte contemporáneos expandan su visión articulando la importancia de los intereses religiosos y filosóficos, y desdeñen aquellas postulaciones que han sido asumidas sin llegar a examinarse esencialmente.<sup>41</sup>

David L. Hall expresa así la necesidad de que la filosofía contemporánea expanda su visión prestando la debida atención sobre la “extensión de la experiencia civilizadora”:

El carácter positivo de la cultura contemporánea como un campo de valores postulados, aunque esencialmente sin examinar, expresa el fracaso de la filosofía en su modo especulativo. Filosofía es la crítica del valor postulado, o no es nada que merezca la pena. En su papel como articulador de importancias, el filósofo especulativo confronta la condición de la existencia cultural contemporánea y encuentra que algunas de las consecuencias sin examinar de la dominación del interés moral y científico son nocivas en extremo, desde el momento en que ellas han tomado la iniciativa para la supresión del floreciente interés en modos de actividad alternativos dirigidos hacia la realización del valor estético y religioso.

A pesar de todos los logros particulares que esta especialización ha permitido, el predominio de los intereses científicos y morales ha ocasionado un complejo de experiencias culturales considerablemente estrecho y embotado. La tentativa de liberar las sensibilidades religiosas y estéticas de las obligaciones de las restricciones científicas y morales es un importante imperativo cultural. Al realizar esta tarea, los filósofos contemporáneos pueden presentar reivindicación a su importancia distintiva. De este modo, es principalmente la responsabilidad

---

<sup>41</sup> .- Cf. Shaner, David Edward., 1985, p. 26.



de los filósofos contemporáneos de la cultura articular la importancia de los intereses religiosos y filosóficos, enriqueciendo así nuestras expresiones culturales al permitirnos hacer uso de la extensión de la experiencia civilizadora.<sup>42</sup>

En el campo particular de la teoría estética, resulta esperanzador pensar que mediante la correcta apreciación de otras concepciones del arte diferentes de las clásicas occidentales, podrá producirse una más amplia y fresca perspectiva que promueva definitivamente la renovación de la concepción convencional del arte. En realidad, cuando son examinadas las diferentes concepciones sobre arte existentes, resulta evidente que el fundamento definitorio de las obras de arte, sean éstas religiosas o laicas, no se ha de encontrar necesariamente en la mística o en la metafísica, sino en una correcta valoración de los diversos factores de orden cultural, los cuales pueden ser percibidos a través de toda una serie de disciplinas humanísticas.

Aparte de la clasificación apuntada entre artes mayores y artes menores, artes religiosas y laicas, o aquella que establece una diferenciación entre artes interpretativas o representativas y artes plásticas, pueden realizarse otras muchas clasificaciones para agrupar o distinguir a las diferentes artes, aunque este tipo de análisis no es el que se tratará de elucidar aquí. Simplemente, bastará con decir que, si bien existen numerosos medios para clasificar las “artes”, la naturaleza del medio de expresión empleado para la creación de una determinada forma de expresión artística puede ser considerado como el criterio más natural, pues el tipo de trabajo que se puede desarrollar con cada arte depende principalmente de la naturaleza de cada medio.<sup>43</sup> Debido a ello, en este estudio se ha pre-

---

<sup>42</sup> .- Hall, David L. 1982, p. 41.

<sup>43</sup> .- Según este criterio, el conjunto de las artes puede ser clasificado en diversos subconjuntos: *Artes auditivas* (las cuales incluyen todas las artes del sonido que, para todas las finalidades prácticas, utiliza la música). *Artes visuales* (que incluyen todas aquellas artes que constan, fenomenalmente, de percepciones visuales, abarcando una gran variedad de géneros entre los que se encuentran pintura, escultura, arquitectura y virtualmente todas las artes útiles). *Literatura* (la cual es mucho más difícil de definir, pues, indudablemente, no se trata estrictamente de un arte visual al no ser necesario que un poema se presente en forma escrita; tampoco es precisamente un arte auditivo, pues-

ferido emplear una clasificación de las artes surgidas bajo la influencia del budismo de Meditación que atiende a mostrar los muy variados medios de expresión desarrollados en este contexto, habiéndose tratado asimismo de apreciar las cualidades expresivas de los diferentes materiales empleados sin dejar de lado por ello otras importantes consideraciones de orden estético.

## CONCEPCIÓN ESTÉTICA EN EL BUDISMO DE MEDITACIÓN

Todas las manifestaciones expresivas que pertenecen al ámbito de la estética del budismo de Meditación (*ch'an*, *thiền*, *sôn* o *zen*), se hallan claramente integradas en un definido contexto asiático-oriental que podría ser definido como “cultura de caracteres chinos”. Dicha cultura se extendió a través de vastos territorios de Asia Oriental –China, Vietnam (antiguamente la parte de China que era conocida como Chiao Chou), Corea y Japón– durante un gran periodo de su evolución, dando como resultado una serie de características específicas de este contexto cultural.<sup>44</sup>

Los valores artísticos que se fueron formando en estos países de Asia Oriental a partir de los siglos en que dentro del movimiento budista de Meditación se desplegó una actividad de carácter artístico, son la prueba de que, incluso

---

to que aunque ocurra a menudo que el efecto de un poema aumenta cuando es declamado, no precisa ser leído en voz alta para actuar como poema ni disminuye y su valor cuando es leído). Finalmente, se sitúan en esta clasificación las *artes mixtas*, las cuales incluyen todas aquellas artes que combinan uno o más de los medios citados. Entre ellas se encuentran la ópera, que incluye música, palabras e imágenes visuales, aunque con predominio de la música, las representaciones teatrales, que combinan el arte literario con la habilidad escénica y las imágenes visuales, la danza, en la que predomina generalmente lo visual, mientras que la música sirve de acompañamiento, y el cine, llamado en ocasiones “séptimo arte” donde se pueden encontrar presentes todos los elementos anteriores. Cf. Beardsley, Monroe C. y John Hospers 1997, pp. 115-118.

<sup>44</sup>.- Frente a la denominada “cultura de influencia musulmana, hinduista y budista *Hînayâna*”, la cual gira en torno a India, Pakistán y el Sudeste asiático, existe en Asia Oriental la denominada “cultura de caracteres chinos” desarrollada en tierras de Vietnam, China, Corea y Japón. El taoísmo, el confucianismo y el budismo *Mahâyâna* han llegado a transmitir a estos últimos países un vocabulario especial, que trasciende sus fronteras nacionales.

en un clima de indudable carácter místico como es el de esta corriente del budismo, se puede otorgar a la experiencia estética un carácter que concuerda con lo terrenal. Así, puede observarse que en el ámbito del budismo Zen japonés se emplea la palabra *asobi* (juego), para designar actividades tan aparentemente distintas entre sí como la pintura, el arreglo de los jardines, la decoración floral, el tiro con arco, el manejo de la espada, la poesía, etc. Que el término *asobi* fuese el empleado corrientemente para designar a las artes o, al menos, a algunas de las actividades que en Occidente son consideradas como tales, hace dirigir la atención hacia un concepto fundamental para la comprensión de la estética *zen*: el hecho de que el elemento lúdico se relaciona de tal manera con el acontecimiento artístico que puede llegar incluso a identificarse con él.

Pero el término *asobi* no ha de ser interpretado como un divertimento, en su sentido de recreo o distracción, porque lo que trata de definir es una actividad extremadamente importante que se identifica con la técnica misma de la iniciación (al igual que ocurre con la práctica del *zazen* o los ejercicios *kôan*);<sup>45</sup> es decir, las actividades propias del Zen, incluidas todas aquellas que pueden definirse como de carácter artístico, guardan relación con la meditación y buscan guiar al ser humano en el “camino hacia la liberación” o *satori*. En el campo de la creación artística, todas ellas propician el desarrollo de una “técnica” instintiva que se instala gracias al elemento intuitivo desarrollado mediante la práctica constante de la meditación.

En realidad, hasta hace poco tiempo no existía en Japón un término específico para designar al conjunto de las bellas artes. Según es sugerido por Dorflès, tal vez ello fuera porque no hubo necesidad de una indicación específica

---

<sup>45</sup> .- Acerca de cómo el aspecto lúdico puede identificarse con el artístico, véase Dorflès, G.: *Attività estetica e attività ludica*, en “Atti del III Congresso Internazionale di Estetica”, Ediciones de la “Rivista di Estetica,” Turín, 1976. Sobre la concepción lúdica de la creatividad artística y del encuentro interhumano, del lenguaje y de otras actividades de la vida humana, puede consultarse también la obra de López Quintás, A. 1977.

para diferenciar al arte de otra serie de actividades que estaban profundamente unidas a él.<sup>46</sup> Fue hacia 1870, durante el principio del periodo Meiji, cuando comenzó a establecerse una diferenciación entre el término *waza* (arte, destreza, técnica), entendido como una noción genérica de actividad del ser humano que proporciona cierta habilidad a quien ejerce un arte u oficio, y los términos *bi-jutsu* y *gei-jutsu*, que son los conceptos creados para definir las diferentes manifestaciones artísticas.<sup>47</sup>

El término *asobi*, según es empleado en el contexto del budismo Zen, cumple una función idéntica a *gei-jutsu*, comprendiendo todo el amplio espectro de lo que se considera en Japón como “artes”.

Como ya fue observado por Gillo Dorfles, es importante consignar este hecho y ser conscientes de que no se puede pensar en la estética derivada del Zen como algo asimilable a la concepción occidental tradicional del “arte”; por el contrario, el espectador occidental debería ir abriendo su mentalidad para percibir que la vanguardia artística está integrando elementos y estructuras originados en otros continentes en una más o menos remota antigüedad, que en lugar de pertenecer a lo que actualmente se considera como arte, se integran en otras esferas de la vida.<sup>48</sup>

---

<sup>46</sup>.- Cf. Dorfles, Gillo 1967, p. 250. Como señala Gillo Dorfles: “Esta ausencia de un término específico para designar al arte prueba una vez más cómo precisamente con la instauración de un declive del arte se advierte la necesidad de darle un nombre. O mejor, que no habría necesidad de una indicación particular que diferenciase arte y técnica, arte y religión, arte y mito, arte y naturaleza, mientras el arte estuvo aún íntimamente ligado a la naturaleza, a la religión, a la técnica, al mito.[...]”

El arte del antiguo Japón es una prueba de ello: ‘arte’ (o técnica o juego) de la jardinería, de la esgrima, del arco, del té, de la escritura, de la danza. Esto significa que todas estas ‘operaciones’ aparentemente lejanas entre sí (que hoy llamaríamos deporte, construcción, rito, combate, caligrafía), estaban ‘empapadas’ de arte, eran consubstanciales con el arte”. Dorfles, Gillo 1967, p. 250.

<sup>47</sup>.- Sobre los términos *bi-jutsu* (empleado en Japón para hacer referencia a las artes que son designadas como “artes mayores” en Occidente) y *gei-jutsu* (correspondiente en cierta medida a la calificación occidental de “bellas artes”), ver arriba, pp. 131-132, nota 36.

<sup>48</sup>.- Cf. Dorfles, Gillo 1967, p. 251.

Como ha podido ser observado al mostrarse la unión que se produce entre lo religioso y lo secular en el seno de la corriente budista de Meditación,<sup>49</sup> y como será puesto en evidencia a lo largo de los sucesivos capítulos de esta tesis, la concepción estética del budismo Zen ofrece además un ejemplo de una forma de plantearse el arte que es ciertamente de carácter religioso o espiritual, la cual no se corresponde plenamente con la concepción del arte religioso desarrollado en Occidente, aunque pueden encontrarse algunos puntos de afinidad.

### CONTEMPLACIÓN ESTÉTICA DE OBRAS ARTÍSTICAS

Antes de proceder a la discusión sobre los conceptos y principios estéticos relacionados con las artes desarrolladas en el contexto del budismo de Meditación, resulta indispensable considerar algunos problemas con los que tradicionalmente ha de enfrentarse la ciencia moderna que es conocida con el nombre de “estética”.<sup>50</sup> Dentro de esta ciencia estética se formulan cuestiones de carácter filosófico como, por ejemplo, preguntas sobre la relación de las obras de arte con la naturaleza, sobre la existencia de patrones estéticos, sobre la verdad en el arte, sobre la cualidad de la belleza, etc., todas las cuales han sido objeto de numerosas argumentaciones; y debido a que en esta ciencia se incluyen todos los objetos denominados “estéticos”, tanto en la naturaleza como en el arte, el problema no se limita al campo de la filosofía del arte.<sup>51</sup>

---

<sup>49</sup> .- Ver arriba, el apartado referido a este asunto, pp. 83-86.

<sup>50</sup> .- Según informa John Hospers: “La estética es la rama de la filosofía que se ocupa de analizar los conceptos y resolver los problemas que se plantean cuando contemplamos objetos estéticos. Objetos estéticos, a su vez, son todos los objetos de la experiencia estética; de ahí que, sólo tras haber caracterizado suficientemente la experiencia estética, nos hallamos en condiciones de delimitar las clases de objetos estéticos. Aunque hay quienes niegan la existencia de cualquier tipo de experiencia específicamente estética, no niegan, sin embargo, la posibilidad de formar juicios estéticos o de dar razones que avalen dichos juicios; la expresión ‘objetos estéticos’ incluiría, pues, aquellos objetos en torno a los cuales se emiten tales juicios y se dan tales razones”. Beardsley, Monroe C. y John Hospers 1997, p. 97.

<sup>51</sup> .- Interpretando los objetos artísticos en sentido amplio como aquellos artefactos realizados por el ser humano que pueden ser contemplados estéticamente, John

La cuestión de la belleza o el “valor estético” ha sido siempre la más importante de entre las diferentes cuestiones que se plantean en la teoría estética. Mientras que desde una posición objetivista se arguye que la belleza es una cualidad concreta y definida de un objeto (es decir, que un objeto es o no es estético “por sí mismo”), existe, por contraposición, una posición subjetivista que indica que la belleza no es sólo eso, sino que para su percepción se requiere una actitud específica de contemplación estética.<sup>52</sup> Sea cual sea el enfoque que adopten los teóricos del arte, el valor estético que un determinado objeto puede poseer deviene, pues, en una cuestión fundamental.

## Modelos occidentales

De igual modo que se dice de la *Crítica de la razón pura* de Immanuel Kant (1724-1804) que inauguró la revolución más importante en la historia de la filosofía occidental, especialmente en los campos de la epistemología y la metafísica, y de la *Crítica de la razón práctica* se estima que tuvo un efecto similar en el campo de la ética, el punto de inflexión en la historia de la estética occidental lo constituye la *Crítica del juicio*,<sup>53</sup> donde Kant dejó establecida su idea de la belleza como una función de contemplación desinteresada.

Mientras que en las teorías antiguas y medievales de Occidente se presentaba la belleza como un atributo de armonía localizada en el objeto, Kant expuso

---

Hospers muestra el campo cubierto por la filosofía del arte: “La filosofía del arte abarca un campo más limitado que la estética, porque sólo se ocupa de los conceptos y problemas que surgen en relación con las obras de arte, excluyendo, por ejemplo, la experiencia estética de la naturaleza”. Asimismo, este autor insiste en que es necesario mantener la distinción entre la crítica artística (cuyo objeto específico son las obras artísticas y cuya finalidad es fomentar el aprecio de éstas y facilitar su mejor comprensión) y la filosofía del arte: “La filosofía del arte debería distinguirse cuidadosamente de la crítica de arte, que se ocupa del análisis y valoración crítica de las mismas obras artísticas, como algo contrapuesto al esclarecimiento de los conceptos implicados en esos juicios críticos, que es misión de la estética”. *Ibid.*, p. 98.

<sup>52</sup> .- Sobre la dicotomía entre posiciones objetivistas y subjetivistas en el arte, ver arriba, volumen I, pp. 78-80 y más adelante, pp. 148-149.

<sup>53</sup> .- Kant, Immanuel 1952 (1790).

que algo puede ser bello o sublime según la actitud desinteresada del sujeto. Así, frente a las teorías objetivistas que planteaban la atribución del valor estético a la misma naturaleza del objeto u obra de arte, la postura subjetivista avanzada por Kant y otros autores planteó la cuestión de la existencia de un tipo de contemplación propiamente estética, es decir, de un tipo especial de contemplación que se diferencia de otras formas de contemplar las cosas.<sup>54</sup>

Siendo Kant el primer filósofo que incluyó el arte dentro de una teoría filosófica general, argumentó que en la experiencia humana los objetos sentidos son “constituidos” por actos mentales de los sujetos y defendió, consecuentemente, que la propiedad de la belleza no se encuentra en los objetos mismos sino en la actitud de quien los contempla. Steve Odin resume así las principales aportaciones teóricas de Kant en las áreas de la ciencia, la moralidad y el arte:

Hablando de modo general, la contribución de Kant fue su intento de superar el relativismo mediante el establecimiento de campos normativos para la universalidad en los juicios humanos, incluyendo los juicios cognoscitivos, morales y estéticos. El esfuerzo de Kant por establecer campos normativos para reivindicaciones de validez universal de los juicios en ciencia, moralidad y arte,

---

<sup>54</sup> .- Aunque la noción de la belleza como un placer “desinteresado” (*interesseless*) fue avanzada por algunos autores anteriormente al filósofo alemán Immanuel Kant, fue sólo a partir de la publicación de la *Crítica del juicio* cuando comenzó a extenderse este concepto hasta quedar firmemente establecido en la estética occidental. Debido a que Kant no incluye referencias textuales en su análisis que define los juicios estéticos como “imparciales” o “desinteresados”, ha existido una enorme especulación en torno a quien podría haber influenciado en mayor medida a Kant en este punto.

Jerome Stolnitz (1961*a*, 1961*b*) señala que la noción de desinterés fue primero establecida por Lord Shaftesbury (1671-1713) y los empíricos británicos, quienes sostenían la visión de que existía una especial facultad del “gusto”. Martha Woodmansee reconoce la investigación de Stolnitz según la cual el concepto de desinterés había sido ya mencionado por Shaftesbury en sus ensayos recopilados en *Characteristics* (1711), muy anteriormente a la formulación de Kant. No obstante, Woodmansee analiza la fuente más inmediata de la noción de imparcialidad estética, al observar que en 1785, cinco años antes de la aparición de la famosa obra de Kant, un oscuro personaje en la historia de la estética llamado Karl Philipp Moritz (1756-1793), ofreció la primera expresión inequívoca y sistemática del principio del desinterés estético. Cf. Woodmansee, Martha 1984, p. 23.

se encuentra basado en su idealismo trascendental, según el cual la experiencia es “constituida” por actos de la conciencia humana . En su primera crítica de la razón pura, la objetividad en los juicios cognoscitivos fue establecida a través de unas categorías a priori del entendimiento que constituye la multiplicidad de las sensaciones; en su segunda crítica de la conducta ética, la objetividad en los juicios morales fue establecida mediante imperativos categóricos de derecho postulados por razones auto-legislativas a través del principio de la universalización; en su tercera crítica, se arguye ahora que la objetividad en los juicios estéticos es lograda a través de la actitud mental de imparcialidad. Es la actitud de contemplación desinteresada lo que hace posible los juicios estéticos imparcial y universalmente válidos en asuntos de discernimiento en lo bello. De este modo, en su *Crítica del juicio*, publicada en 1790, Kant explicó el deleite en la belleza como una satisfacción que es producto de un desinterés (*interesselos*), entendido como una “conciencia de desprendimiento de todo interés (§6:51).<sup>55</sup>

El uso de los conceptos de “imparcialidad” o “contemplación desinteresada” para describir el carácter de la percepción estética, fue ampliamente extendido tras la *Crítica del juicio* de Kant, donde se habla de la belleza en términos de un deleite que se dice que es “desinteresado” (*interesselos*) o como aquello que satisface “sin interés” (*ohne Interesse*), entendido como una “conciencia de desprendimiento de todo interés” (§6:51).<sup>56</sup>

Kant dividió su *Analítica de lo bello* en cuatro momentos, que respectivamente consideran los juicios de gusto en términos de cuatro categorías: Cualidad, Cantidad, Relación y Modalidad, argumentando que el deleite en lo bello debe ser mostrado en su Cualidad como siendo “independiente de todo interés”, en su Cantidad “universalmente válido”, en su Relación “conclusivamente subjetivo” y en su Modalidad “necesario”. El núcleo de su argumento se establece en el primer momento, el momento de la Cualidad, que es donde Kant define la be-

---

<sup>55</sup> .- Odin, Steve 2001, pp. 8-9.

<sup>56</sup> .-. Sobre las teorías estéticas de Kant expuestas aquí, que aparecen argumentadas en el Libro I: Analítica de lo bello y en el Libro II: Analítica de lo sublime, ambas correspondientes a la parte Primera titulada “Crítica del juicio estético”, cf. Odin, Steve 2001, pp. 34-40.



lleza en términos de un deleite “imparcial” o “desinteresado” (*interesselos*). En este primer momento Kant procede a distinguir entre tres clases de deleite: lo agradable, lo bello y lo bueno. Estableciendo la diferencia entre estos tres tipos de deleite, escribió: “Lo agradable es lo que gratifica a un hombre; lo bello lo que simplemente le complace; lo bueno, lo que es estimado (aprobado), es decir, aquello con lo que se establece un valor objetivo” (§5,49).

Kant comienza su obra con una reivindicación: “El juicio del gusto es estético” (§1:41),<sup>57</sup> explicando que una determinación de lo bello a través de un juicio de gusto no es una función del entendimiento, que refiere la representación de la belleza al objeto con vistas a la cognición, sino que se trata de una función de la imaginación, que refiere la representación de la belleza al sujeto y su sentimiento de placer o desagrado. De este modo, un juicio de gusto sobre lo bello no es cognoscitivo o lógico, sino puramente estético, lo que significa que se encuentra determinado por la subjetividad (§1:41).<sup>58</sup>

Aunque Kant señaló en su siguiente reivindicación: “El deleite que determina el juicio del gusto es independiente de todo interés” (§2:42), ante todo, resulta necesario precisar que este desinterés no significa para él estar desinteresado o aburrido por algo, como tal vez pudiera parecer tras encontrar por vez primera el término “desinterés”. Lo que Kant trató de expresar con este término es que algo puede llegar a convertirse en estético cuando se encuentra desprovisto de interés, es decir, cuando no existen pensamientos de ventaja o desventaja y pérdida o ganancia, sino que se disfruta la belleza por sí misma sin referencia a su realidad o a los fines externos de su utilidad y moralidad.<sup>59</sup> Por ello, Kant afirmó: “El deleite que conectamos con la representación de la existencia real de

---

<sup>57</sup> .- Según la célebre definición de la belleza de Kant: “*Gusto* es la facultad de estimar un objeto o un medio de representación por medio de un deleite o aversión *aparte de todo interés*. El objeto de tal deleite es llamado *bello*” (§5:50).

<sup>58</sup> .- Cf. Odin, Steve 2001, pp. 34-35.

<sup>59</sup> .- Kant procedió a clarificar este asunto al escribir: “Un juicio sobre un objeto de nuestro deleite debe ser totalmente desinteresado, sino también muy *interesante*, es decir, éste no depende de ningún interés, pero produce uno” (§2:43, nota 1).

un objeto es llamado interés. Tal deleite, por tanto, implica siempre una referencia a la facultad del deseo” (§2:42). Así, cuando Kant arguye que un juicio estético de gusto es “separado de cualquier interés”, se refiere a que este placer desinteresado se obtiene al apreciar la belleza por sí misma, es decir, sin afectar a la gratificación sensorial personal como en el caso del deleite en lo que es agradable, y sin existir ningún interés en el uso práctico de algo como en el caso del deleite en lo que es bueno.

Steve Odin resalta el importante papel jugado por la teoría estética de Kant, en la que se indica la característica que diferencia radicalmente los juicios cognoscitivos de los juicios estéticos:

En contraste a los juicios cognoscitivos en donde las facultades son restringidas, en el juicio estético existe una liberación de las facultades en un “libre juego” de imaginación, entendimiento y sentimiento. A través de su clara distinción entre “juicios cognoscitivos” basados en categorías lógicas del entendimiento y “juicios estéticos” conectados en sentimientos subjetivos y el juego libre de las facultades, Kant establece el campo de la estética como una esfera autónoma, como una rama separada de la filosofía con sus propios objetivos, principios y métodos.<sup>60</sup>

De este modo, según Kant, la actitud mental que constituye la experiencia estética no sólo involucra una fase de “desinterés” o “imparcialidad”, sino también una posterior fase creativa que es caracterizada como “libre juego” (§89) de la imaginación productiva y otras facultades. Este “juego libre” y armonioso de facultades produce placer, y este placer se expone que es de carácter “desinteresado” porque es aislado de la existencia real de los objetos y, por consiguiente, libre de todo interés.

Kant clarifica aún más extensamente otros atributos de la actitud desinteresada, exponiendo que se trata de una actitud contemplativa (§5: 48). Como indica en otra parte, un juicio estético de gusto “combina deleite o aversión in-

---

<sup>60</sup> .- Odin, Steve 2001, p. 36

mediatamente con la *contemplación* desnuda del objeto sin consideración de su uso o cualquier fin” (§22: 87).

Mientras en el Libro I de la tercera crítica de Kant se examinan los juicios estéticos de gusto en “lo bello” (*das Schöne*), el Libro II consiste en una inquisición en los juicios estéticos sobre lo sublime (*das Erhabene*). Ambos presentan puntos en común y puntos de diferencia. Al comienzo, se asegura que lo bello y lo sublime coinciden en el punto de complacer por sí mismos. Sin embargo, difieren en que mientras la belleza es caracterizada por forma y limitación, lo sublime es caracterizado por lo sin forma o lo sin límites de aquello que se encuentra desprovisto de forma. En palabras de Kant: “Lo bello en la naturaleza es una cuestión de la forma del objeto, y esto consiste en limitación, mientras que lo sublime puede ser encontrado en un objeto desprovisto incluso de forma, ya sea si implica directamente, o incluso si provoca por su presencia una representación de lo ilimitado” (§23:90). Como interpreta Steve Odin al tratar de clarificar este punto:

Cuando Kant habla de “lo sin forma que debe pertenecer a lo que llamamos Sublime” (§23:90), él se refiere a los indeterminados sentimientos de infinitud y a la ilimitación evocada por la grandeza de la naturaleza como un todo inconmensurable en contraste a los sentimientos determinados conectados con la forma, y de aquí la finita limitación, de objetos juzgados como bellos.<sup>61</sup>

A pesar de las diferencias existentes, Kant enfatiza que el deleite en lo sublime, como el deleite en lo bello, es una clase de juicio estético. Y como una clase de juicio estético, al igual que el deleite en lo bello, el deleite en lo sublime debe en su Cualidad ser aparte de todo interés, es decir, requiere una cierta actitud mental por parte del sujeto que es caracterizada como aparte de todo interés. Sobre esta base Kant argumenta que el terreno determinante de lo sublime, al igual que el de lo bello, no ha de concebirse como una propiedad intrínseca al

---

<sup>61</sup> .- *Ibíd.*, p. 37.

objeto, sino que ha de localizarse en la mente del sujeto. De este modo, Kant observó: “La sublimidad, por tanto, no reside en cualquiera de las cosas de la naturaleza, sino en nuestra propia mente” (§28:114).

El cambio de paradigma de Kant en estética puede ser considerado como un cambio desde una posición de realismo, que entiende la belleza como algo solamente inherente al objeto, a una posición de idealismo trascendental, que subraya el papel jugado por la mente en la experiencia estética. De acuerdo con los principios de este idealismo trascendental, Kant afirma que un objeto no puede ser bello y una experiencia no puede ser estética a menos que se satisfagan ciertas condiciones mentales, estableciendo la actitud de contemplación desinteresada como una condición necesaria para que sea posible la experiencia estética.

Sin embargo, para muchas personas este cambio en estética implica que cualquier objeto puede ser visto como bello sólo por contemplarlo con una actitud desinteresada. Debe ser enfatizado, por consiguiente, que Kant esboza tanto la dimensión negativa como la positiva de la actitud estética. Mientras la dimensión negativa de la actitud estética involucra una fase de separación que es definida a través del carácter imparcial o desinteresado, la dimensión positiva es definida a través de sus aspectos creativos como “libre juego” armonioso (§89) de la imaginación.

Finalmente, hay que reseñar que las teorías de Kant no han de ser entendidas como una forma de relativismo, subjetivismo, escepticismo, pesimismo o nihilismo. Ello queda claro en el segundo momento de la *Crítica del juicio* en el que trata de demostrar la validez universal de los juicios estéticos (§50-57), el cual comienza con una nueva reivindicación: “Lo bello es lo que, aparte de conceptos, es representado como el Objeto de un deleite UNIVERSAL (§50). Kant añade que la definición de lo bello como un objeto de deleite universal se deduce de su anterior definición como un objeto de deleite aparte de todo interés, pues cuando alguien fuera consciente de que este deleite en el objeto es independiente de todo interés, sería inevitable que mirara al objeto como conteniendo una esfe-

ra de deleite para todos los hombres (§50). No obstante, Kant establece una clara distinción entre la “validez universal objetiva” de los juicios lógicos, oponiéndola a la “validez universal subjetiva” de los juicios estéticos (§55), proponiendo así una ingeniosa solución para demostrar cómo los juicios estéticos pueden ser por una parte subjetivos y, por otra parte, reclamar objetividad y universalidad.

Desde la revolución en el terreno del pensamiento estético iniciada por Kant al exponer una noción de la belleza como una función de “contemplación desinteresada”, el concepto de “desinterés” ha llegado a ocupar un lugar central en la teoría estética moderna. Además se han empleado otros términos aparte del de “desinterés” para definir el modo en que se produce una respuesta de tipo estético. Así, tras la aparición de la *Crítica del juicio* de Kant, surgieron otros intentos para distinguir la forma estética de contemplar los objetos de la realidad bajo diversos términos como “resignación” (Goethe), “contemplación desprendida” (Schopenhauer), *epoché* o “neutralización” (Husserl), *Gelassenheit* o “dejar ser” (Heidegger), “efecto alienatorio” (Brecht), “recolección tranquila de emociones” (Worsworth), “curiosidad distanciada” (Henry James), “éxtasis luminoso de placer estético” (Joyce), “distancia psíquica” (Bullough),<sup>62</sup> “deshumanización del arte” (Ortega y Gasset), “aislamiento mediante enmarcado” (Münsterberg, Polanyi), “sinestesia” (I. A. Richards) y “simbolización” (Langer).<sup>63</sup>

---

<sup>62</sup> .- Cf. Odin, Steve 2001, p. 12.

Como observa este autor con respecto al papel jugado por la teoría de Bullough: “Esta estética kantiana basada en la actitud desinteresada requerida para la percepción de la belleza fue psicologizada por Edward Bullough a través de la noción de ‘distanciamiento’. Lo que había sido previamente denominado desinterés o imparcialidad es para Bullough un acto psicológico por el cual se contempla un acontecimiento *objetivamente* a través de la ‘inserción de Distancia psíquica.’ Él establece la distancia psíquica como el principio estético fundamental y un factor esencial en todo arte y belleza.[...] Para Bullough, un grado de distancia psíquica es necesario para el artista y el espectador, así como también para el crítico profesional y de este modo se convierte en un componente fundamental tanto para la creación como para la apreciación de la belleza en el arte”. *Ibid.*, pp. 9-10.

<sup>63</sup> .- Para un análisis de las teorías occidentales relacionadas con el concepto de “contemplación desinteresada”, donde se ofrecen respuestas a las variadas críticas que tratan de refutar la validez de los términos mencionados, cf. *ibid.*, pp. 40-98.

Como ha sido mostrado, Kant especifica que la actitud mental que se ha de adoptar cuando se realiza un juicio estético de gusto es aquella que puede calificarse como “desinteresada”. Por esta razón, las diferentes teorías que surgieron tras la estela de la obra de Kant, las cuales pueden ser denominadas como teorías de imparcialidad artística, desinterés estético o distancia psíquica, han llegado a ser conocidas como teorías de la “actitud estética”.

Declarando tratar de evitar la desorientación y confusión que pueden producir algunos de dichos términos debido a su utilización en contextos no estéticos, John Hospers también se ha referido a lo que denomina “relaciones internas y externas” a la obra de arte para describir la experiencia estética.<sup>64</sup> Según expone éste autor, se ha de atender a las relaciones internas (el objeto estético y sus propiedades) y desecharse las relaciones externas (relación de la obra con la propia vida, con la biografía del artista creador, o el conocimiento de la cultura de donde surge). En contra de esta última teoría, que se encuentra alineada con posiciones objetivistas y aislacionistas sobre el arte,<sup>65</sup> puede argüirse que aunque es

---

<sup>64</sup> .- Cf. Beardsley, Monroe C. y John Hospers 1997, pp. 104-105.

<sup>65</sup> .- Cf. Beardsley, Monroe C. 1966, cap. 1. Los escritos de este autor reflejan una posición según la cual existen cánones objetivos (específicos y generales) de crítica estética. En referencia a estos últimos cánones, mediante los cuales se mediría el valor estético de una obra (unidad, complejidad e intensidad), Beardsley señala que serían aplicables a todos los objetos estéticos, mientras que los cánones específicos son aplicables a ciertos medios artísticos, o incluso a ciertas clases de obras dentro de determinado medio artístico, aunque no especifica cuáles podrían ser esos cánones.

Beardsley, realizó también un intento de distinguir la forma estética de contemplar el mundo de todas las demás. No obstante, en lugar de referirse a la actitud misma, limitó el tipo de objetos hacia los que debería adoptarse una actitud estética. Según esta teoría habría que orientar la atención hacia el objeto fenoménico y no hacia el objeto físico, lo que quiere decir que la atención debe centrarse sobre las características percibidas y no dirigirse hacia las características físicas que hacen posible lo percibido ((por ejemplo, habría que prestar atención a las combinaciones de colores que aparecen en un cuadro y no a cómo el artista ha mezclado la pintura para producir esos colores). Cf. *ibíd.*, cap. 1.

Dentro de esta postura objetivista con respecto al análisis del valor estético de una obra, existe también otra perspectiva según la cual no es necesario mencionar ninguna propiedad concreta de un objeto estético, sino sólo su capacidad para provocar una respuesta estética. Cf. Dewey, John 1980 (1934).

cierto que muchas obras de arte presentan una gran complejidad y, por tanto, se precisa una completa concentración en el objeto artístico para que pueda producirse el estado estético, esto no significa que las relaciones internas deban constituir el único foco de atención, pues son precisamente las relaciones externas al objeto las que aportan comprensión y dotan de sentido al hecho de la contemplación estética.

Según lo expuesto por Kant y otros numerosos autores seguidores de sus teorías estéticas, puede decirse que la denominada “actitud estética”, o “forma de contemplar las cosas de un modo estético”, es contrapuesta a una actitud de carácter práctico que se produce cuando una persona sólo se muestra interesada ante un objeto por la utilidad práctica que éste le pueda proporcionar; es decir, cuando emplea el objeto como medio para algún fin. Asimismo, la actitud estética se encuentra muy alejada de una actitud de tipo cognoscitivo, la cual se origina cuando se perciben los objetos por razones de identificación y clasificación con el fin de proceder a una acción posterior.<sup>66</sup> La actitud o forma de observar que puede ser considerada como estética es también totalmente diferente de una actitud en la cual se contempla un objeto considerando la relación que tiene con la propia vida, las creencias religiosas que se profesen o la moralidad, pues, como fue observado por Kant, la actitud estética supone una contemplación “desinteresada” mediante la que ha de evitarse toda implicación personal.

---

<sup>66</sup> .- Esta actitud cognoscitiva es la empleada cuando se estudian las obras de arte en un centro de estudios o una universidad; pero aunque dicha actitud pueda ser importante para la clasificación de obras de arte y útil a la hora de aprobar los exámenes, ciertamente no tiene relación con la capacidad de una persona para disfrutar de un objeto estéticamente. John Hospers expone algunos ejemplos sobre esta actitud cognoscitiva en relación con las obras de arte: “El anticuario o el director del museo, que en la elección de una obra de arte ha de tener presente su valor histórico, fama, época, etc., puede sentirse parcialmente influido por la estimación del valor estético, pero su atención se desvía necesariamente hacia valores no estéticos. De modo parecido, si una persona valora una pieza teatral o una novela en razón de que puede encontrar en ellas informaciones relativas a la época y lugar en que fue escrita, esté sustituyendo el interés en la experiencia estética por el interés en adquirir conocimientos”. Beardsley, Monroe C. y John Hospers 1997, p. 102.

Existen, pues, muy variados tipos de respuestas hacia los objetos que pueden ser contemplados, incluidas las obras de arte, las cuales son muy diferentes de la actitud estética.

## **Modelos orientales**

Stolnitz declaró que el concepto de desinterés “no se encuentra en ninguna parte en la estética clásica y medieval”.<sup>67</sup> No obstante, parece evidente que cuando hizo tal declaración sólo consideraba las tradiciones estéticas occidentales, porque lo que ahora se conoce como una teoría de “actitud estética”, basada en conceptos de desinterés, desapego y distancia, constituye una noción central en distintas tradiciones filosóficas de Asia.<sup>68</sup> De este modo, hay que observar que no fue Kant el primero en sostener una teoría de “contemplación desinteresada” o “distancia psíquica” en relación con las manifestaciones artísticas, pues existían formulaciones anteriores dentro de la extensa área geográfica de Asia entre las que se incluyen algunas de las teorías estéticas desarrolladas bajo la influencia directa del budismo Ch’an en China durante el siglo VII y del budismo Zen en Japón durante los periodos Kamakura y Muromachi (siglos XIII-XVI). Hay que observar que aunque existen diversas formulaciones sobre la contemplación estética desinteresada en India y en China, que serán identificadas a continuación, es en el archipiélago japonés donde se ha articulado la más explícita y sistemática visión de la belleza que requiere una actitud estética desinteresada, lo cual ha sido realizado tanto el periodo medieval como en el contemporáneo y tanto en las tradiciones filosóficas como en la literarias.<sup>69</sup>

---

<sup>67</sup> .- Stolnitz, Jerome 1961*b*, p. 100.

<sup>68</sup> .- Cf. Odin, Steve 2001, p. 11.

<sup>69</sup> .- Steve Odin observa que es la tradición de filosofía y literatura japonesa moderna la que ha procurado presentar nociones de distancia artística en los periodos clásico y moderno, tanto en las tradiciones filosóficas como en las literarias, siendo además la tradición de filosofía y literatura moderna japonesa la que ha procurado presentar nociones de desprendimiento artístico basado en una síntesis entre las ideas de Oriente y Occidente. Este autor, aparte de presentar una elaboración histórica en la que



Por lo que se refiere a India, la teoría estética clásica del *rasa* (gusto), que culmina en los escritos del siglo X de Abhinavagupta, constituye una de las más fascinantes doctrinas de la belleza que se han producido en la historia de la humanidad. Steve Odin expone algunos detalles de la doctrina de Abhinavagupta y señala la importante contribución de la estética clásica de India:

Desde el punto de vista transcultural de la estética comparativa occidental-oriental, la teoría del *rasa* representa, si no la primera, ciertamente una de las primeras teorías de imparcialidad artística. En la obra de Abhinavagupta *Dhvanyâloka locana* (*Luz sobre la sugestión* 1990) es explícita y sistemáticamente formulada una doctrina de la imparcialidad artística en términos del concepto de *śântarasa* –“belleza pacífica” o la “experiencia estética de la tranquilidad”–. Para Abhinavagupta, el deleite estético del *rasa* es donde la “dicha” suprema (scr. *ânanda*) de lo absoluto como *sat-cit-ânanda* (existencia-consciencia-dicha) es realizada a través de la belleza sensual expresada físicamente del arte y la literatura imaginativos. Él a menudo compara el *soma*, o brebaje herbal sagrado, usado en los antiguos rituales védicos para inducir el trance extático del *samadhi* por el cual uno disfruta la dicha última de lo absoluto<sup>70</sup>

En cuanto a las tradiciones surgidas en China, el ideal del “desapego” o “desprendimiento estético” se encuentra presente tanto el antiguo texto titulado *I Ching* (Libro de los Cambios), como en las posteriores tradiciones filosóficas confucianistas, taoístas y budistas.<sup>71</sup> Según es observado por Steve Odin, el

---

desarrolla el primer tratamiento comprensivo de las teorías relacionadas con la “distancia estética”, realiza en su obra una visión panorámica del concepto de “distancia psíquica” en la estética india, china y japonesa (si bien concede a esta última tradición un lugar destacado). Como él mismo declara “De tal modo espero establecer un paradigma transcultural Occidental-Oriental universalizado de desprendimiento artístico en donde la belleza es comprendida como una función de actitud estética de contemplación desinteresada a través de la inserción de distancia psíquica”. *Ibid.*, pp. 12-13.

<sup>70</sup> .- Odin, Steve 2001, p. 13. Para una breve visión panorámica del concepto de “desinterés” o “distancia psíquica” en las tradiciones de India, cf. *ibid.*, pp. 13-15. Como explica este autor: “Aunque la palabra *rasa* significa literalmente ‘gusto’, ‘sabor’ y otros términos conectados con metáforas gustativas, en el contexto de Abhinavagupta viene a especificar ‘belleza’ o ‘experiencia estética’”. *Ibid.*, p. 13

<sup>71</sup> .- El *I Ching* se convirtió a través de sus sesenta y cuatro hexagramas en la reserva de imágenes arquetípicas para la imaginación poética china, mientras que al mis-

hexagrama número 20 del *I Ching*, llamado “contemplación” (*küan*), puede ser considerado como un símbolo de contemplación desinteresada en todas sus formas, incluyendo asimismo el desinterés artístico. Según declara este autor en referencia al significado del hexagrama *küan*, los comentarios confucianos, taoístas y budistas del *I Ching* interpretan de varios modos el significado de este hexagrama, pero tomados todos juntos, en general expresan el significado de *küan* como representando una calmada, tranquila, espontánea y desinteresada contemplación de la naturaleza, como un proceso estético creativo de cambio y transformación perpetuos.<sup>72</sup>

El concepto de observación imparcial o desinteresada es expresado en términos de equilibrio (*chung*) en uno de los “Cuatro Libros” (*Szu Shu*) del confucianismo: la *Doctrina del Justo Medio*.<sup>73</sup> En uno de los pasajes de este libro se exponen las siguientes apreciaciones:

Antes de que surjan los sentimientos de placer, enfado, tristeza y alegría es llamado equilibrio (*chung*, centralidad, término medio). Cuando esos sentimientos han surgido y cada uno de ellos alcanza el justo grado y medida, se llama armonía. Equilibrio es la gran fundación del mundo, y armonía su camino universal. Cuando equilibrio y armonía son realizados en el grado más elevado, cielo y tierra alcanzarán su orden apropiado y todas las cosas florecerán.<sup>74</sup>

En los textos del taoísmo filosófico de Lao-tzu y Chuang-tzu, la idea más perceptible de contemplación imparcial o desapego artístico se encuentra expre-

---

mo tiempo funcionó como un texto central para las posteriores tradiciones filosóficas del confucianismo, taoísmo y budismo. Sobre el *I Ching*, ver arriba, volumen I, pp. 177-181.

<sup>72</sup> .- Cf. Odin, Steve 2001, p. 16.

<sup>73</sup> .- Para una traducción al español de los “Cuatro Libros”, que junto con los “Cinco Clásicos” constituye el ideario doctrinal de la escuela de Confucio, cf. Marín, J.: *Los Cuatro Libros Clásicos de Confucio*. Barcelona: Bruguera, 1968.

<sup>74</sup> .- Chan, Wing-tsit, trad. y comp. 1963, p. 98. Basándose en este pasaje, el famoso sinólogo y crítico literario I. A. Richards articuló un original concepto de experiencia estética a través de la inserción de distancia psíquica relacionado con su noción de “synaesthesia”, entendido como equilibrio y armonía de los diversos impulsos de los sentidos. Cf. Richards, I. A., C. K. Ogden y J. Wood 1922.

sada mediante el concepto de *wu wei* (diversamente traducido como no-acción, naturalidad, espontaneidad, etc.). *Wu wei* es un concepto que funciona a diferentes niveles, incluyendo las dimensiones religiosas, éticas, políticas y estéticas del taoísmo. En el capítulo XVI del *Tao tê ching*, Lao-tzu describe el *wu wei* como un modo contemplativo de conocimiento que despliega la insondable vacuidad del no ser. A través del *wu wei* se elimina todo esfuerzo consciente para llegar a ser espontáneo y sensible al *tao*. De este modo, puede percibirse el ritmo de la naturaleza como un proceso estético creativo que involucra una continua e imparable transformación. En el contexto general de su empleo en las artes, el concepto de *wu wei* puede ser interpretado como representación de una actitud de calmada contemplación de la belleza a través de una inmersión en el misterio del vacío.

Otra fuente de contemplación desinteresada en China se encuentra en el texto titulado *Sûtra del estrado del sexto patriarca* atribuido a Hui-nêng (637-713).<sup>75</sup> En esta obra se describe la súbita experiencia de la iluminación como obtenida mediante la “no-mente” (ch., *wu-hsin*; jp., *mu-shin*) en sus tres aspectos de “no-pensamiento” (*wu nien*), “no-permanencia” (*wu-chu*) y “no-forma” (*wu hsian*) –todos los cuales representan aspectos variados de la mente de no-atado (*wu chao*)–. Suzuki Daisetz elucidó la filosofía del desapego de Hui-nêng en su obra *The Zen Doctrine of no Mind: the significance of the sutra of Hui-neng*.<sup>76</sup> En otras obras, como en *Zen and Japanese Culture*, aplicó la doctrina de la “no-mente” en el sentido de desapego a diversas artes relacionadas con el budismo Zen, explicando tal desapego como la actitud estética que subyace en el sentido japonés tradicional de la belleza.

Resulta preciso reconocer que mientras la idea de contemplación desinteresada sugerida por el hexagrama *küan*, la noción de ecuanimidad expresada por

---

<sup>75</sup> .- Sobre Hui-nêng y el *Sûtra del estrado del sexto patriarca*, ver arriba el apartado titulado *Hui-nêng y el enigma del Sûtra del estrado*. Volumen I, pp. 356-368.

<sup>76</sup> .- Cf. Suzuki Daisetz 1986 (1949b).

el término *chung* o el concepto de “no-acción” contenido en *wu wei* se convirtieron en fuentes principales para las doctrinas de contemplación desinteresada en Asia Oriental, sólo suponen nociones implícitas de desinterés o imparcialidad artística. Además, este concepto aparece raramente tratado de un modo sistemático en los textos clásicos chinos.<sup>77</sup> Puede apreciarse que fue solamente en la tradición del budismo de Meditación donde apareció una doctrina de la “no-mente” o “no-pensamiento” (ch., *wu-hsin* / *wu-nien*), que vino a ser explícita y sistemáticamente aplicada a la experiencia estética de la belleza en la naturaleza y el arte.<sup>78</sup>

La contemplación imparcial de la belleza, concebida como un medio hacia la iluminación, fue central en la tradición estético-religiosa del budismo japonés del *geidô*, el *dô* o camino del arte. Los orígenes de este énfasis sobre la imparcialidad artística en el *geidô* japonés pueden ser trazados a lo que Misaki Gisen ha llamado *shikan biishiki* (conciencia estética *shikan*), generada en el seno de budismo Tendai hacia fines del periodo Heian y principios del periodo Kamakura.<sup>79</sup> La práctica *shikan* (ch., *chih-küan*) del budismo japonés Tendai (ch. T’ien-t’ai) se encuentra enraizada en la meditación budista llamada en lengua pali *samatha-vipassanâ* (“tranquilidad y percepción”) descrita por Buda en su “Gran discurso sobre la percepción”, según el cual la liberación del sufrimiento es obtenida a través de “atención” (*sati*), la observación imparcial de los fenómenos impermanentes no sustanciales con “ecuanimidad” (*upekkha*), o estabilidad meditativa entre el anhelo y la aversión. La “conciencia estética *shikan*”, desarro-

---

<sup>77</sup> .- Una teoría más explícita de contemplación desinteresada o desprendimiento artístico se encuentra en los escritos de Wang Kuo-wei (1877-1927), quien es generalmente reconocido como el pensador más original en la estética china moderna. Wang formuló su teoría de la contemplación desinteresada basándose en una síntesis entre Oriente y Occidente y, desde esta perspectiva, se propuso clarificar el sentido tradicional chino de la belleza. Sobre la obra de Wang Kuo-wei, cf. Odin, Steve 2001, pp. 18-19.

<sup>78</sup> .- Para un sumario del concepto de “desinterés” en las tradiciones filosóficas de China, cf. *ibid.*, pp. 15-19.

<sup>79</sup> .- Cf. Misaki, Gisen 1972.

llada mediante la práctica de la meditación *shikan* del budismo Tendai, procuraba cultivar una tranquila actitud de desapego y libertad de perturbación.<sup>80</sup> En referencia a la práctica de la meditación *shikan*, la cual fue ampliamente practicada por monjes japoneses de la escuela Tendai entre los que se incluyen los famosos fundadores de las escuelas Zen Rinzai y Sôtô en Japón, Steve Odin observa su enorme influencia posterior:

Fue esta práctica Tendai de la meditación *shikan* respaldada por la filosofía del camino medio basado en las “tres verdades” (*santai*) lo que condujo a una profundización del esteticismo japonés en el cual la belleza fue afirmada y el arte fue reconocido como un camino conducente a la budeidad. La “contemplación imparcial de la “conciencia estética *shikan*” fue desarrollada explícitamente como una condición previa para una experiencia de la belleza tranquila del *yûgen* en la poética *waka* de Chômei, Shunzei y Teika de principios del periodo Kamakura. Además, la “conciencia estética *shikan*” del budismo Tendai, heredada por el Zen y otras sectas en el periodo Kamakura, tuvo una profunda influencia en famosos sacerdotes tales como Ippen, Kôben, Dôgen y Musô.<sup>81</sup>

Esta tradición llegó a su apogeo a partir del periodo Muromachi en la teoría del gran sistematizador y autor de teatro *nô* Zeami Motokiyo (1363-1443) conocida como *riken no ken*, la “visión de la percepción desapegada”. *Riken no ken* sería algo así como la consciencia estética de la que es necesario estar poseído para disfrutar plenamente de la experiencia de la belleza, concebida ésta como *yûgen* y *mushin*, por parte tanto del actor como de los espectadores de una representación de *nô*.

Esta teoría de *riken no ken*, que se encuentra enraizada en la “conciencia estética *shikan*” del periodo Kamakura y es subyacente al *geidô* japonés tradicional, precede de hecho en varios siglos al cambio en estética iniciado por la *Crítica del juicio* de Kant, mediante el cual se empezó a reconocer en Occidente que un objeto puede ser bello o sublime dependiente de la actitud que adopte el

---

<sup>80</sup> .- Cf. Odin, Steve 2001, p. 20.

<sup>81</sup> .- *Ibid.*, 2001, p. 20.

observador.<sup>82</sup> El concepto de imparcialidad artística fue posteriormente desarrollado por pensadores relacionados con la escuela de Kyoto de filosofía moderna, entre los que se incluyen Nishida Kitarô, Nishitani Keiji, Hisamatsu Sin'ichi, Suzuki Daisetz y Kuki Shûzô.<sup>83</sup>

En contraste con la orientación budista Zen de Nishida Kitarô, Nishitani Keiji, Hisamatsu Sin'ichi y Suzuki Daisetz, se encuentra la teoría estética avanzada por Kuki Shûzô (1888-1941), quien estudió bajo la tutela de Husserl y Heidegger en Alemania, así como con Bergson en Francia. En su obra *Iki no kôzô* (*La estructura de iki*), Kuki presentó el ideal estético de *iki* que emergió en la sociedad llamada del “mundo flotante” (*ukiyo*) en el periodo Edo japonés, considerando la imparcialidad budista como un factor esencial.<sup>84</sup> Según expone Kuki, el valor estético de *iki* presenta una triple estructura de “coquetería” (*bitai*), “orgullo” (*ikuji*) y “resignación” (*akirame*).

Peter Dale, en su acerada crítica de las teorías de *nihonjinron* relacionadas con el “mito de la singularidad japonesa”, clarifica que la doctrina de imparcialidad artística de Kuki no es algo peculiar a Japón, apreciando que Kuki incorporó la visión del esteticismo decadente francés tal como fue formulado por Baudelaire y d'Aurevilly. Así, en la estética comparativa de Kuki *iki* sería equivalente a *chic* (moda), mientras *bitai* corresponde a coquetería (seducción), *ikuji* a *vanité* (valor) y *akirame* a *désintéressement* (imparcialidad).<sup>85</sup> Como es observado por Steve Odin: “Mientras la pasión sexual de *bitai* es encarnada por la amorosa *geisha* y el orgulloso valor de *ikuji* se basa en el camino del guerrero (*bushidô*), la

---

<sup>82</sup> .- Sobre la “conciencia estética *shikan*” en la poesía *waka* y en el teatro *nô*, cf. *ibid.*, pp. 104-117. La teoría de *riken no ken* será presentada en el capítulo en el que se incluye el teatro *nô*, pp. 641-645.

<sup>83</sup> .- Las teorías estéticas de los filósofos de la escuela de Kyoto que guardan relación con el budismo Zen, excepto la de Kuki Shûzô, que será reseñada brevemente a continuación, serán expuestas más adelante, pp. 202-238.

<sup>84</sup> .- Cf. Kuki Shûzô 1930. Para un análisis del sistema estético de este autor, cf. Odin, Steve 2001, pp. 156-169.

<sup>85</sup> .- Dale, Peter N. 1986, p. 76.

resignación imparcial de *akirame* que subyace en la base de su sistema se encuentra enraizada en el misticismo religioso del budismo Zen.<sup>86</sup>

La concepciones sobre estética *zen* desplegadas por Nishida Kitarô, Nishitani Keiji y Hisamatsu Sin'ichi muestran la voluntad de afrontar el estudio del arte *zen* desde unas coordenadas metodológicas comparativas que permitan poner en relación los ideales estéticos orientales y occidentales: De este modo, conectan las teorías sobre “desinterés” planteadas por Kant y otros autores occidentales con la teoría estética del budismo Zen, presentando así los ideales estéticos orientales mediante un lenguaje de comprensión general. Por la parte occidental, subrayan la noción de desprendimiento artístico popularizada a partir de la revolución en estética iniciada por la celebrada (y en ocasiones también muy criticada) idea de la belleza de Kant como una función de contemplación desinteresada. Mientras, por la parte oriental, ponen de relieve la noción japonesa de la belleza como profundidad oculta que puede ser captada a través de una inmersión en el “vacío”, mediante la que se puede lograr el desprendimiento artístico. De este modo, el mencionado concepto de desprendimiento o imparcialidad, que ya había sido desarrollado en el esteticismo *zen* tradicional, fue reformulado en la primera mitad del siglo XX por los mencionados autores de la escuela de Kyoto de filosofía japonesa moderna.<sup>87</sup>

---

<sup>86</sup> .- Odin, Steve 2001, p. 22.

<sup>87</sup> .- Según es observado por Steve Odin: “Un rasgo sorprendente de la estética moderna japonesa es la formulación de varios modelos Oriente-Occidente de imparcialidad artística basadas en una síntesis creativa de nociones budistas Zen tradicionales de distancia estética con teorías kantianas sobre la belleza como deleite desinteresado. “Bi no setsumei” (“Una explicación de la belleza”) de Nishida Kitarô relaciona la idea kantiana de la belleza como un placer que es ‘desinteresado’ (al., *interesselos*) con el sentido de la belleza japonesa como *muga*, no-ego. En *Zen and the Fine Arts*, Hisamatsu Sin'ichi analiza el arte tradicional japonés en el estilo *yûgen* desde el punto de vista de la metafísica de la absoluta nada de Nishida. Para Hisamatsu existe una similitud entre el libre juego imaginativo (al., *spielen*) y el carácter imparcial (al., *interesselos*) del arte en la tradición kantiana del idealismo trascendental alemán y la cualidad de disfrute (jp. *asobi*) e imparcialidad (jp., *mukanshin*) en las artes Ch'an/Zen de China y Japón”. *Ibid.*, pp. 122-23.

La expresión artística ha sido definida en numerosas ocasiones como la búsqueda de la belleza o del valor estético. Sin embargo, y a pesar de las proposiciones incluidas en las teorías que se refieren a la belleza o al valor estético como a una cualidad intrínseca del objeto, resulta manifiesto que dicho valor estético se ha de poner en relación con el contexto cultural correspondiente al instante en que se realiza la obra y al momento en que se actualiza cuando es contemplada. Por tal razón, a la hora de realizar un estudio sobre las artes que aparecen bajo la influencia del movimiento budista de Meditación, ha de considerarse atentamente que existen categorías artísticas y características estéticas propias de las distintas culturas, sin cuyo conocimiento resultaría ciertamente arduo poder realizar una correcta interpretación. No obstante, lo que sí puede verificarse en todos los contextos culturales, es que existe una cierta manera de mirar a los objetos que puede ser considerada “estética”.

## **REPERCUSIÓN ESTÉTICA DEL BUDISMO ZEN**

Tratándose de una forma de pensar que guía al hombre hacia su propia dimensión interior afinando una profunda capacidad de introspección espiritual, el budismo Zen influyó a lo largo de su historia y sigue influyendo notablemente en las artes.

Puede afirmarse que en la medida en que ha avanzado el conocimiento de su doctrina a nivel internacional, también se ha ampliado su influencia en el terreno de las artes a lo largo del siglo XX, especialmente a partir de la Segunda Guerra Mundial. Sin embargo, sería una gran equivocación tratar de analizar las diversas categorías del arte inspirado por este tipo de budismo como algo que tenga relación con nuestras arraigadas concepciones estéticas, o nuestra manera particular de sentir y apreciar la belleza, pues existen conceptos y formas del arte oriental que ni siquiera se presentan en el arte occidental, lo mismo que ocurre en el caso del arte del budismo de Meditación con respecto al de otros tipos de budismo. Por ello, al apreciar las manifestaciones artísticas del budismo de Me-



ditación, se ha de ser prudente, y no pretender realizar una valoración que intente hacerlas encajar con otras formas de expresión artística sean estas occidentales u orientales, pues se trata de un mundo asentado en otras bases al existir distintos factores que condicionan su estética.

Resulta natural el hecho de que durante el transcurso de los siglos los propios monjes pertenecientes a este movimiento mostrasen diversos puntos de vista con respecto a la creación artística, aunque puede decirse que, en general, dichos monjes entendieron la literatura y el arte como un modo válido para la producción de valor religioso, del mismo modo que veían la sala para la práctica de la meditación como un lugar para la profundización en el budismo. No solamente a través de los motivos iconográficos establecidos, sino también gracias a las inscripciones que aparecen en rollos de pintura y caligrafía (jp., *shigajiku*), así como en otros textos relacionados, puede evidenciarse que las obras de arte producidas en el contexto del budismo de Meditación japonés comportan una significación profundamente religiosa.<sup>88</sup>

No obstante, a pesar del indudable carácter religioso de este tipo de arte, mediante la observación de la gran variedad de manifestaciones artísticas integradas en este contexto podrá comprobarse que los monjes *zen* japoneses entendieron la religión budista como una realidad que, lejos de trascender la vida social, se encontraba en estrecha relación con ella.<sup>89</sup> Más que concebir la cultura como una esfera separada de lo religioso, los monjes *zen* se han ejercitado a lo largo de los siglos en el entrenamiento y la práctica de diversas actividades culturales. En el caso del movimiento de las Cinco Montañas o *gozan*, que mostró su mayor esplendor durante el periodo Muromachi, ello se produjo además siguiendo muy de cerca el papel central de la literatura y la cultura en el entendimiento y articulación general de las verdades morales, religiosas y filosóficas

---

<sup>88</sup> .- Cf. Parker, Joseph D. 1999.

<sup>89</sup> .- Ver arriba el apartado titulado *Unión entre lo religioso y lo secular*, pp. 83-86.

que caracterizan ciertas importantes facetas de la religión, el pensamiento y la estética de China.<sup>90</sup>

Por consiguiente, cuando se proceda más adelante a la apreciación de las categorías o preceptos estéticos japoneses que han sido empleados tradicionalmente para la definición de las cualidades presentes en las artes realizadas en el contexto del budismo Zen, así como de aquella serie de características estéticas interrelacionadas que aparecen en el arte producido en este contexto según fueron señadas por Hisamatsu Sin'ichi, habrá de tenerse en consideración el papel determinante jugado por la cultura china en las artes de Japón y no pensar que dichos preceptos y características pertenecen exclusivamente al contexto del arte del budismo Zen japonés.

Ello es así debido a que ciertos monjes *zen*, como fueron aquellos que desarrollaron su actividad en los monasterios *gozan*, integraron en la propia doctrina del budismo Zen no sólo otras concepciones de práctica religiosa y valor estético budistas, sino también algunas importantes tradiciones intelectuales de China entre las que se incluyen el confucianismo y el taoísmo filosófico de los primeros tiempos, la cultura de los letrados o *wen-jen* (jp., *bunjin*), el movimiento *kun-wen* (antigua civilización) y el neoconfucianismo, haciéndolo a través de una manera heredada de teólogos, pensadores y estetas activos en las dinastías Sung y Yüan de China sin perder por ello el sentido del budismo Zen como su tradición original.<sup>91</sup>

Sin desatender dichas referencias culturales chinas, –las cuales centellean en numerosas obras surgidas de las manos de gran cantidad de monjes artistas pertenecientes a la corriente budista de Meditación, y no solamente en las realizaciones de los monjes Zen pertenecientes al movimiento *gozan*–, y sin descuidar tampoco aquellas características propias de la cultura de Japón, el arte budista *zen* puede ser ahora interpretado mediante un seguimiento de los escritos sobre

---

<sup>90</sup> .- Cf. Parker, Joseph D. 1999, p. 3.

<sup>91</sup> .- Cf. *ibid.*, p. 3.

estética de algunos autores japoneses pertenecientes a la escuela de Kyoto de filosofía moderna.

Fueron miembros de esta escuela quienes identificaron ciertas características estéticas propias de este contexto religioso y cultural, y lograron además expresarlas mediante un lenguaje comprensible para el público occidental, al tiempo que mostraron el origen o la fuente de donde surge la creatividad artística en aquellas personas penetradas por los principios fundamentales del budismo de Meditación.<sup>92</sup>

El análisis de la actitud precisa para desarrollar poder o creatividad artística, según es entendido en el amplio contexto del budismo de Meditación, junto con la exposición de las diferentes categorías estéticas japonesas y de aquellas propiamente *zen* según fueron señaladas por destacados representantes de la escuela de Kyoto, será lo que sirva no solamente para exponer las numerosas repercusiones del pensamiento del budismo de Meditación en el arte de Asia Oriental, sino también para determinar en qué medida se encuentra presente este especial tipo de pensamiento budista en las obras de ciertos artistas activos durante el siglo XX, quienes tal vez pudieran llegar a transmitir en sus obras ciertos reflejos de este movimiento religioso y cultural al haber entrado en contacto con la práctica y la doctrina del budismo de Meditación.

#### **NATURALEZA Y FUNCIÓN DEL ARTE ZEN**

No resulta fácil establecer el verdadero motivo por el que cada persona en particular –ya sea monje *zen* o artista seglar– se decide a realizar una obra de creación artística, pues en dicho proceso concurren una gran variedad de razones. Aquellos que han tratado de explicar las causas de la existencia del arte,

---

<sup>92</sup> .- Aunque pueden encontrarse referencias sobre estética en los escritos de otros autores de esta escuela o de miembros relacionados, en la presente tesis doctoral se resaltarán la aportaciones para el entendimiento del budismo Zen y sus artes de la figuras de Nishitani Keiji, Nishida Kitarô, Hisamatsu Sin'ichi y Suzuki Daisetz.

recurren usualmente a explicaciones psicológicas, sociológicas o religiosas, arguyéndose que el arte es el producto de las emociones humanas, que su fuente es la voluntad de vivir, que brota de la vida rutinaria de la gente, que se trata de un requerimiento accesorio para antiguos rituales religiosos, etc.<sup>93</sup>

En el caso del arte religioso, aparte de la creación de imágenes o símbolos que son empleados en la celebración de actos litúrgicos o ritos conmemorativos de una religión cualquiera, se plantea la necesidad de ilustrar al fiel mostrándole los principios básicos de la doctrina mediante la exposición de dichas imágenes o símbolos, para lo cual se establecen unos modelos iconográficos que son seguidos de forma tradicional. Asimismo, existen ocasiones en la que se produce un esfuerzo de introspección por parte del artista conducente a expresar de modo más libre esos mismos principios doctrinales.

Por lo que se refiere al comportamiento estético que se relaciona con el arte de carácter seglar, ha sido apuntada la existencia de una característica humana calificada como “pasión por clasificar”, la cual se manifiesta como una tendencia arraigada en el ser humano que se encuentra directamente relacionada con la búsqueda de la belleza. “Belleza” que ha de concebirse, en definitiva, como un asunto de relaciones clasificables y, por tanto, relativas.

Dejando aparte las motivaciones puramente estéticas, las cuales pueden ser conjeturadas mediante un estudio interpretativo de los diferentes movimientos artísticos que se han desarrollado a lo largo de la historia de la humanidad, pueden añadirse otros intereses o exigencias inherentes a la creación secular. Así, en ocasiones aparecen obras en las que, impuesta o voluntariamente, se realizan interpretaciones de realidades de carácter histórico, político, social, etc.; y existen también variados imperativos de carácter mundano como pueden ser la aspiración del artista por la fama o notoriedad, el dinero, o, sencillamente, el afán supervivencia.

---

<sup>93</sup> .- Cf. Hisamatsu, Sen'ichi 1978, p. 9.

No obstante las diferentes motivaciones existentes y las distintas virtudes o indignidades que pueden adquirirse a través de la perfección en un arte, ese mismo interés por la introspección sobre la vida interior del ser humano que se hace evidente en el arte religioso puede manifestarse asimismo en el arte seglar, del mismo modo que la satisfacción que puede producir la contemplación posterior de la obra es otra de las características que comparten ambos tipos de concepción artística.

En cuanto al arte surgido en el movimiento budista de Meditación, el teórico del arte *zen* Stephen Addiss realiza las siguientes observaciones sobre el origen de la expresión artística y su función en este contexto:

Hay que considerar que el arte desarrollado en este ámbito cultural ha sido siempre concebido como una parte más del entrenamiento. Para encontrar sus orígenes hay que retroceder en el tiempo más de mil años, cuando los monjes Ch'an eventualmente consideraron apropiado emplear pinceles y tinta como medios de enseñanza adecuados para sugerir temas sobre los que hacer meditar a sus discípulos. De este modo, el arte realizado dentro de este movimiento budista se realiza desde sus comienzos con una doble función: como una forma de meditación activa para los creadores de las obras y como un método de instrucción visual para aquellos que las reciben.<sup>94</sup>

Sin embargo, aunque en el budismo de Meditación se encuentran expresiones de evidente carácter didáctico, como será verificado más adelante al analizar las pinturas del boyero,<sup>95</sup> mediante el arte de este tipo de budismo se trata de cumplir una función que no es meramente educativa. Así, según es advertido por Richard Pilgrim:

La mayoría de las artes Zen son, de hecho, de naturaleza más bien presentacional [que de carácter didáctico]; es decir, ofrecen una expresión directa e inmediata de la experiencia de la talidad y la totalidad [*satori*], –usualmente en

---

<sup>94</sup> .- Cf. Addiss, Stephen. 1989a, p. 8.

<sup>95</sup> .- Sobre las pinturas del boyero, ver adelante, pp. 445-449.

el contexto de imágenes de la naturaleza—. <sup>96</sup>

Este carácter “presentacional” de la experiencia *satori* que se manifiesta en las artes del budismo Zen, según informa Pilgrim, es reflejo de una creencia ampliamente extendida en el contexto general del budismo japonés:

La función presentacional o “teofánica” del arte budista puede reflejarse en el hecho de que ciertas formas de budismo japonés (especialmente Tendai del siglo XII y Zen del siglo XIV) acogieron creencias y prácticas por las cuales la expresión artística (especialmente poesía y pintura) eran entendidas como el mismo ejercicio, manifestación o “práctica” de la realización del *Dharma*; como la mente de Buda tomando forma poética o artística. <sup>97</sup>

Al lado de estos argumentos, que tratan de esclarecer la función del arte producido bajo la influencia de los ideales del budismo de Meditación, existen también otras declaraciones a este respecto, si bien normalmente coinciden al señalar las referidas características educativas y presentacionales del arte. Un punto que resulta preciso considerar aquí nuevamente es que la cualidad del arte del budismo de Meditación desarrollado en Japón —el arte *zen* a diferencia del chino, coreano o vietnamita— se encuentra íntimamente unida a la cualidad característica del arte japonés, aunque las referencias chinas encuentren expresión en muchas obras de artistas japoneses. <sup>98</sup>

---

<sup>96</sup> .- Pilgrim, Richard B. 1993, p. 41.

<sup>97</sup> .- *Ibíd.*, p. 24. Esta función “teofánica” del arte budista *zen* se encuentra en relación con la teoría de *dhâraṇî*, que ha sido expuesta arriba en el apartado titulado *Problemas de la creación artística*, pp. 78-79.

<sup>98</sup> .- Además de indicar una serie de elementos antiguos que adoptó la cultura del Zen a partir de la cultura japonesa, como pueden ser el amor histórico por la naturaleza, la renuncia a distinguir entre lo religioso y lo secular, etc., Hoover señala que la profunda preocupación y el entendimiento de lo que constituye la belleza precedieron a la cultura Zen en Japón hasta cierto grado: En palabras de este autor: “Como con muchas de las formas de artes japonesas existentes, el sentido nativo del gusto fue adaptado por la cultura Zen y dirigido hacia las reglas del Zen”. Hoover, Thomas 1977, p. 8. Éste aspecto citado sería, según indica Hoover, uno de los tres aspectos de la cultura Zen, junto con las artes mismas y el elemento de tranquilidad que el Zen aportó a las artes japonesas. Cf. *ibíd.*, pp. 5-8.

Muy numerosas han sido las opiniones avanzadas sobre los rasgos más significativos del arte japonés, resultando ésta una labor complicada de abordar debido a que a través de la historia de Japón se han desarrollado diferentes valores o principios estéticos que han adquirido mayor o menor relevancia según las distintas épocas.<sup>99</sup>

---

<sup>99</sup> .- El estudio sobre el vocabulario de la estética literaria japonesa de Hisamatsu Sen'ichi resulta sumamente ilustrativo a este respecto. Cf. Hisamatsu, Sen'ichi 1978 (1963).

Cuando expresa su opinión sobre las cualidades características que pueden ser reconocidas a través la variedad del arte japonés, Suzuki Daisetz declara que conceptos como desequilibrio, asimetría, pobreza, *sabi* o *wabi*, simplificación, soledad, etc., constituyen los rasgos más sobresalientes del arte japonés, explicando que éstas y otras ideas afines emanan de la percepción central de la verdad del Zen, la cual es “el Uno en Muchos y los Muchos en lo Uno”. Cf., Suzuki Daisetz 1973, pp. 27-28.

Por su parte, Hasumi Toshimitsu reconoce los valores contenidos en el *shintô*, el confucianismo y el budismo como aquellos que han dado forma al carácter perceptible en el pueblo japonés. No obstante, en cuanto a las realizaciones artísticas expone la misma idea exagerada de Suzuki, siguiendo el razonamiento de que todas ellas se encuentran basadas en el principio budista de la Nada. Toshimitsu expone que las cualidades del arte japonés no serían otras que su íntima conexión con el mundo inmanente (entendido como un amor a la naturaleza que muestra el camino hacia la trascendencia contemplativa), su esfuerzo por obtener simplicidad (pues en el afán humano de comprensión de lo Absoluto todo lo no esencial debe ser eliminado), la intuición (a la que señala como opuesta a la proyección racional occidental) y, finalmente, la relación de los japoneses con la formación intencional de ideas (concepto que explica mediante la noción occidental de Dios, observando que para los japoneses lo Absoluto no es concebido como persona, sino como la Nada, y refiriéndose al camino hacia esa Nada como el más íntimo arte de Japón). Cf. Hasumi, Toshimitsu 1962, pp. IX-XII del prefacio.

Al exponer las categorías del arte japonés, Hasumi Toshimitsu señala las “cualidades dimensionales” que emanan del arte japonés: “Si un trozo de naturaleza se encuentra representado por la obra de arte de modo que el objeto representado respira la ‘dimensión’ de la realidad estética ilustrada por el mundo, la ‘dimensión’ de la realidad en el verdadero sentido de la palabra, entonces el creador de la obra merece el nombre de maestro. Estas cualidades ‘dimensionales’ de la realidad estética condicionan las categorías existentes en todas las esferas del arte japonés. En este sentido, la realidad estética es la verdadera realidad procedente del cosmos”. *Ibid.*, pp. 64-65.

Hasumi Toshimitsu observa además la diferencia básica con respecto al arte europeo, donde se otorga gran importancia a la forma exterior y a la autosuficiencia interior de una obra de arte, mientras que en Japón el centro de gravedad subyace en el arte interior sin forma. Las categorías de este arte –sus ideas básicas– serían ‘ilimitación’, ‘inconclusión’ y ‘naturalidad’, siendo la ‘naturalidad’ y la ‘inconclusión’ subcategorías del marco metafísico de fondo que es caracterizado por la ‘ilimitación’. Cf. *ibid.*, p. 65.

Sobre la naturaleza de la creación artística en el contexto del budismo de Meditación, al ser consideradas las condiciones bajo las cuales es producido el arte, puede observarse que, en un primer momento, se busca la supresión de los pensamientos conscientes o la inmersión en un estado de “vacuidad” (*mushin*) mediante la práctica del *zazen*, para, a continuación, pasar a abordarse la realización de las manifestaciones artísticas mediante una interacción de facultades conscientes e inconscientes. En qué medida tal interacción puede ser promovida por la disciplina meditativa del *zen* y de qué modo puede ser expresado un reflejo del *satori* en una obra concreta, es algo que quien no haya practicado con constancia logrando asimilar los principios del budismo de Meditación no puede saberlo con seguridad.

Dado que, además, cada obra de arte constituye un todo interrelacionado que ha de interpretarse en relación no sólo con las premisas culturales de las que surge, sino con la personalidad del artista que la ejecuta, tanto la técnica adquirida como la psicología de cada artista en particular serán factores que determinen el resultado final de la manifestación artística de que se trate. Manifestación que podrá mostrar en mayor o menor medida los elevados ideales *zen* dependiendo del grado de exposición del artista a la doctrina del budismo de Meditación y del grado de asimilación de sus principios.

Ha sido declarado que el arte puede ser concebido como un lenguaje que utiliza el ser humano para expresarse a muchos niveles. En realidad, todos los

---

Como señala este autor: “Desde una consideración más minuciosa del concepto básico de ‘ilimitación’ y ‘naturalidad’ puede ser percibido que ‘ilimitación’ significa un movimiento hacia la representación de lo infinito y retrocede a la influencia budista, mientras que la ‘naturalidad’ a su vez es algo innato a los japoneses, un reflejo artístico de su propio ser. ‘Ilimitación’ es la síntesis en la cual se fusionan las dos y se completan la una a la otra”. *Ibid.*, p. 72. Asimismo, Hasumi Toshimitsu anota que tales categorías suponen un concepto generalmente reconocido en Japón, y observa que ya fueron señaladas por Tsuzumi en su obra *The Art of Japan* publicada en 1929. No obstante, advierte que el concepto de ‘complementariedad’ (basado en la idea de la fusión de los polos opuestos –*yin* y *yang*– y que es expresado en el concepto de *dô*) no se encuentra entre las categorías reseñadas por este autor, aunque se trata del atributo más importante de las categorías del arte japonés. Cf. *ibid.*, p. 109, nota 31.



seres humanos pueden apropiarse del lenguaje del arte y emplearlo en las más variadas circunstancias para expresar el contenido de sus experiencias y conferir así una nueva forma y significado al mundo.

En el caso concreto del budismo de Meditación puede considerarse que, en sus muy diversas facetas, el arte es entendido como una forma de lenguaje que permite expresar la interioridad del alma humana.<sup>100</sup> Debido a ser considerada la creación artística de tal modo en este contexto, acaso una mirada al fenómeno del arte desarrollado por los monjes pertenecientes al movimiento budista de Meditación no solamente sea lo que pueda acercar a comprender la esencia de este fenómeno religioso y cultural, sino, incluso, lo que ayude a comprender de algún modo en qué consiste la verdadera sustancia del arte.<sup>101</sup>

Aunque ignorada durante mucho tiempo, la importancia del movimiento Zen en relación con el arte resulta fundamental no sólo a causa de la inspiración que la propia doctrina de este tipo de budismo puede ofrecer a los artistas, sino, sobre todo, porque a través de esta doctrina puede ser obtenido un mejor enten-

---

<sup>100</sup> .- Según observa Hasumi Toshimitsu: “La tarea del arte es tanto manifestar en la creación estética las más profundas experiencias psíquicas y personales de un ser humano como permitir aquellas experiencias hacerse inteligibles y reconocibles dentro del marco total de un mundo ideal”. *Ibid.*, pp. 1-2.

<sup>101</sup> .- Por lo que se refiere al carácter del arte *zen* japonés, Hoover observa que el discernimiento estético suponía una parte importante para el avance social en el Japón medieval pre-Zen, de modo que tal sentido estético se encontraba ya bastante desarrollado en Japón anteriormente a la llegada del Zen. Cf. Hoover, Thomas 1977, p. 8.

Sobre la influencia ejercida por este movimiento en el mundo estético japonés, Hoover señala el carácter religioso o espiritual del budismo Zen, observándolo en comparación con el arte clásico (cristiano y griego) occidental: “En los siglos anteriores al Zen, la noción de que la estética en Japón podía reflejar un punto de vista filosófico habría resultado extraña. Pero para los creadores del gusto de la cultura Zen las artes eran las siervas de ideas espirituales; sus artes tenían que hacer una declaración, y como resultado el arte se convirtió en una expresión de la religión, no tanto una directa, categórica representación de motivos religiosos como en el arte cristiano, sino más bien una creencia de que el arte en sí mismo es un asunto intrínsecamente religioso —una idea que el Zen comparte con los antiguos griegos—. Pero mientras los griegos procuraron realizar formas perfectas como una ejemplificación de la afinidad del hombre con los dioses, el artista Zen evita cuidadosamente la perfección final, no deseando idealizar un mundo físico cuya misma existencia encuentra problemática”. *Ibid.*, pp. 8-9.

diminución de las condiciones psicológicas bajo las que el arte es producido.<sup>102</sup> A pesar de los dilemas ocasionados por un desmedido empeño en las actividades artísticas por parte de algunos monjes, la creación artística ha sido y continúa siendo reconocida en el movimiento de Meditación como una práctica del *zen*, como una manera de profundizar en el interior de uno mismo para llegar a reconciliarse con la “nada” o “unidad primordial”.

De entre todo el espectro de categorías y características estéticas que han sido puestas por los teóricos del arte *zen* en relación con los ideales del budismo de Meditación, la aspiración budista hacia la realización de la “nada”, (jp., *mu*) constituye el rasgo fundamental que subyace en las realizaciones artísticas de los monjes de este movimiento.<sup>103</sup> Por ello, si se quisiera sintetizar de algún modo qué clase de estética puede ser aquella que es seguida y fomentada por los practicantes de este tipo de budismo, tal vez se debería insistir, simplemente, en el hecho de que el vivir estético aparece íntimamente relacionado en este contexto con el trasfondo místico que emana de los principales conceptos budistas y taoístas reflejados en su doctrina.

## CATEGORÍAS ESTÉTICAS JAPONESAS

A la hora de afrontar las categorías y principios estéticos característicos del budismo de Meditación, hay que insistir sobre el hecho de que las dimensiones de la realidad estética resultan ser muy diferentes en cada cultura, dependiendo de la actitud mental que se adopte hacia el mundo. Tal actitud mental debe expresarse a sí misma de modo distintivo en el estilo artístico de las personas, por lo que antes de proceder a interpretar una obra de arte determinada resulta necesario conocer la visión del mundo característica de esa cultura en que el artista se encontraba insertado en el momento de su creación.

---

<sup>102</sup> .- Cf. Waley, Arthur 1922, pp. 21-22.

<sup>103</sup> .- Sobre el concepto de *mu* o “vacuidad” aplicado al campo de las realizaciones artísticas, ver adelante, pp. 239-241.

Hay que advertir que, con la excepción de la obra de Hisamatsu Sin'ichi titulada *Zen to bijutsu (Zen y bellas artes)*, publicada originalmente en 1958, en el ámbito cultural del budismo de Meditación no se da un sistema de estética elaborado en tratados. Probablemente, ello sea así debido a que el arte es concebido aquí más bien como una vivencia estética que como una ciencia o una teoría. El verdadero arte que propugnaban los maestros de esta corriente del budismo era que cada uno fuera artista de sí mismo; es decir, lo que buscaban era permitirse a sí mismos y a sus discípulos manifestarse en contacto con la belleza que partía de las formas naturales, de tal modo que no se preocuparon en preparar tratados o manuales de estética. No resulta, pues, nada fácil definir y analizar con detalle aquella serie de características o principios estéticos que concurren en las obras de arte realizadas a partir de los ideales de la corriente budista de Meditación, ya que a la escasez de textos sobre estética se añade el hecho que existen muchos elementos relacionados entre sí.

Debido a la existencia de diversas apreciaciones relativas a este asunto, para realizar este análisis resultará conveniente referirse a los diferentes elementos que han sido señalados por destacados autores como pertenecientes a este grupo peculiar de creaciones artísticas. Especial atención será concedida al análisis de las teorías sobre estética *zen* de los filósofos de la escuela de Kyoto, a partir de las cuales surgieron la gran mayoría de las interpretaciones ulteriores en el periodo contemporáneo, pudiéndose comprobar posteriormente a través de la observación de distintas realizaciones artísticas todos aquellos elementos que son derivados de la forma propia de expresión del *zen* y cómo se manifiestan en una obra de arte concreta. Con tal finalidad, se expondrán en los sucesivos capítulos una serie de ejemplos de los muy diversos tipos de manifestaciones artísticas surgidas en el arte de la corriente budista de Meditación, los cuales servirán para ilustrar y aclarar sus diferentes características estéticas –tanto en las manifestaciones del Ch'an chino y del Zen japonés como en las del arte contemporáneo que transcurre a lo largo del siglo XX–.

No obstante, antes de analizar la serie de características que aparecen en el arte de este contexto cultural según fueron descritas por aquellos autores de la escuela de Kyoto que trataron de analizar el hecho estético *zen*, será necesario considerar algunas de las categorías estéticas existentes en el arte de Japón, las cuales reflejan la atmósfera general del gusto japonés en sus diferentes periodos de evolución. Dichas categorías fueron asimiladas por ciertos maestros de la corriente Zen de budismo –algunos de los cuales llegaron a convertirse en consejeros artísticos y espirituales de ciertos jefes militares japoneses, así como en árbitros del gusto en numerosos campos del arte durante los periodos Kamakura, Muromachi, Momoyama y Edo–, por lo que, evidentemente, han de aparecer reflejadas de algún modo en el arte del budismo Zen. Tras la exposición de las características estéticas *zen* señaladas por el mencionado grupo de filósofos japoneses que desplegó su actividad durante el siglo XX, podrá reconocerse que dichas características guardan una íntima relación con las categorías estéticas tradicionales japonesas que serán presentadas a continuación.

Entre toda la serie de diferentes conceptos estéticos que se crearon para representar penetrantes y elevados ideales de belleza atmosférica, algunos de ellos fueron articulados por la tradición del esteticismo *zen* japonés.<sup>104</sup> Los términos que se seleccionaron concretaban nobles ideales tales como *aware* (belleza melancólica), *yūgen* (misterio oscuro o profundo), *mushin* (no-mente), *ma* (espacio o intervalo), *wabi* (belleza rústica), *sabi* (simplicidad) *suki* (elegancia sutil), *shibumi* (reserva elegante) y *fūryū* (elegancia flotante), siendo común a todos ellos una cualidad de contemplación distanciada o imparcial de la belleza

---

<sup>104</sup> .- Tales términos pertenecen en gran medida a vocabulario empleado en la crítica literaria y artística japonesa, la cual surgió a partir del siglo VIII d. C. y continuó desarrollándose durante los periodos Nara, Heian, Kamakura, Muromachi, Momoyama y Edo. Sobre la emergencia de la crítica literaria en Japón, cf. Hisamatsu, Sen'ichi 1978, pp. 9-10.

A pesar de existir diversas categorías o criterios estéticos desarrollados a partir de la más antigua literatura japonesa, en el presente estudio se valorarán únicamente aquellos términos que se alinean manifiestamente con la tradición del budismo Zen, aunque será también necesario aludir a otros términos estéticos relacionados.

como un medio hacia la iluminación –lo que era una de las características principales en la tradición estético-religiosa budista del *geidô* japonés: el *tao* (o camino) del arte–.<sup>105</sup>

Aunque algunos especialistas han definido tales conceptos y categorías estéticas, y han apreciado que ciertos términos como *yûgen*, *mushin* o *wabi* se convirtieron en ideales de belleza atmosférica expresados a través de la literatura y el arte budista en el Japón medieval, pocos mencionan la actitud de contemplación artística desinteresada que es requerida para la visión de estos ideales de belleza japonesa.<sup>106</sup> Y si bien es corriente en los estudios sobre cultura japonesa y budismo Zen mencionar las referidas cualidades estéticas para tratar de comunicar el sentido japonés –y en ocasiones el específicamente *zen*– de la belleza, casi nunca se atiende a indicar el verdadero origen de estos términos, produciéndose de este modo la impresión de que todos, o al menos algunos de ellos, fueron creados en el seno del budismo Zen.<sup>107</sup>

---

<sup>105</sup> .- Cf. Odin, Steve 2001, p. 19. Sobre la tradición japonesa del *geidô* o “camino del arte”, cf. Kurasawa, Yunichiro 1988.

<sup>106</sup> .- Según observa Odin: Aquellos que han discutido la actitud estética han confinado sus observaciones a un específico artista o filósofo. Han fallado en reconocerla como un motivo recurrente atravesando a lo largo de la tradición japonesa –desde sus orígenes en la poética *waka* (31 sílabas) de Chômei, Shunzei y Teika del periodo Kamakura, al drama *nô* de Zeami y Zenchiku, a la tinta lavada monocroma (*sumie*) de Josetsu, Shûbun y Sesshû, a la literatura japonesa moderna en la tradición de Sôseki, Kawabata, Mishima y Tanizaki”. Odin, Steve 2001, p. 103. El significado de los términos *yûgen* y *mushin* en relación con el teatro *nô* será analizado especialmente en el apartado correspondiente a este tipo de drama, pp. 633-641 y 653-656.

<sup>107</sup> .- Aunque algunos de dichos términos han sido empleados en numerosas ocasiones poniéndose en relación directa con la estética característica del budismo Zen, es preciso reconocer que tales conceptos o categorías estéticas japonesas tuvieron su origen independientemente de los monasterios y templos de las escuelas Zen. Para un estudio en inglés del vocabulario de la estética japonesa, con especial referencia a la estética literaria, cf. Hisamatsu, Sen'ichi (1978) 1963. Como observa Hisamatsu Sen'ichi (no confundir con Hisamatsu Sin'ichi, autor de la obra *Zen to bijutsu*): “Aunque los términos de la estética japonesa han sido estudiados cada vez más en años recientes, pocos escritores se han ocupado de ellos sistemáticamente. Reconocida la influencia perturbadora del medio ambiente histórico y geográfico, sin embargo sigue siendo cierto que la belleza posee aspectos universales que trascienden tales factores restrictivos”. Cf. *ibid.*, p. 8.

Atendiendo al significado del término “precepto”, entendido en su acepción que lo define como “cualquiera de las reglas o instrucciones establecidas para el conocimiento de un arte”, se comprobará cómo a través del seguimiento de una serie de preceptos o categorías estéticas que fueron avanzadas en diferentes momentos de la historia japonesa y asimiladas por los grandes artistas del movimiento Zen, se puede lograr una comprensión de aquellas elevadas realizaciones que son propiciadas por la asimilación de los principios del budismo de Meditación por parte de un determinado artista. Dicho artista se considera como parte activa del mismo proceso operativo de la naturaleza; y lo que puede percibirse mediante la observación de sus obras es el hecho de que, más que tratar de imitar o reproducir un trozo de *tao* o de esa naturaleza que contempla –la realidad en sí–, dicho artista pretende recrear el proceso mismo de la naturaleza.<sup>108</sup>

Entre los muy variados preceptos o estereotipos estéticos japoneses existentes, muchos de los cuales fueron difundidos al ser empleados en el contexto de la crítica literaria japonesa, la “elegancia”, la “sublimidad” y el “humor” son los tres estereotipos elegidos por Hisamatsu Sen’ichi y otros autores como criterios estéticos fundamentales que aparecen representados de varias formas a lo largo de la historia de Japón.<sup>109</sup>

---

<sup>108</sup> .- Hasumi Toshimitsu encuentra un sorprendente contraste entre la mentalidad artística japonesa y el pensamiento de los artistas basados en la concepción europea del mundo, entre quienes prevalecen las ideas del mundo racional, constructivo, y preocupado por el espacio y la extensión, con la pretensión de desligar de la realidad los objetos representados y crear así un mundo ideal. Según expresa este autor: “El japonés, por el contrario, se encuentra más interesado con el proceso artístico que con la obra finalizada. Ésta -la obra- es una expresión de un proceso artístico, y cuando es contemplada, es experimentada simultáneamente mediante participación y continuidad. Hasumi, Toshimitsu 1962, p. 65. En otro lugar de su obra, Hasumi recalca el papel que juega el observador: “El espectador debe participar en el proceso creativo si ha de entender el fondo artístico y compartir y seguir la experiencia que ofrece. Mirar al arte es en sí mismo una actividad artística”. *Ibid.*, p. 20.

<sup>109</sup> .- Hisamatsu Sen’ichi realiza un esfuerzo dirigido a examinar tales categorías, las cuales son asumidas como más o menos básicas en la estética artística y literaria japonesa, y a estudiar la manera en que se han desarrollado y fusionado. Un diagrama en el que se muestran los patrones históricos en la estética japonesa, puede consultarse

Los preceptos o términos clave que fueron adoptados y asimilados por la tradición del budismo de Meditación, se realizan cuando un ser humano carente de afecciones logra instalarse en un determinado estado vital que puede ser definido como “sin propósito o finalidad”; y aunque tales términos son prácticamente intraducibles en lenguas occidentales, se hace necesario un acercamiento que permita indagar en su significado. Dichos términos se encuentran íntimamente ligados entre sí; y es en la conjunción de todos estos valores desde donde debe hacerse la apreciación de los elementos definitorios de la estética Zen, tal como fueron señalados por los filósofos de la escuela de Kyoto.

Como observa Hisamatsu Sen'ichi al referirse al Periodo Antiguo, existen varios puntos de vista posibles en relación con los criterios estéticos que eran valorados. No obstante, puede decirse que en la literatura más antigua conservada –tanto en los antiguos mitos del *Kojiki* como en la antología poética del *Man'yôshû*–, el concepto de *makoto* (sinceridad) constituía la cualidad humana esencial. Claridad (*mei*; también pronunciado *akashi*) pureza (*sei*; también *ki-yoshi*) y rectitud u honradez (*choku*; *naoshi*) son los constituyentes de *makoto* y sus características estéticas.<sup>110</sup> Tal vez no sería errado pensar que, al encontrarse profundamente arraigadas en la mentalidad del pueblo japonés, tales características relacionadas con la religión *shintô* y valoradas desde el Periodo Antiguo, han intervenido en la historia del arte de esta nación influyendo asimismo en gran medida en las realizaciones artísticas características del budismo Zen.

---

en Hisamatsu, Sen'ichi 1978, p. 9. Aunque pueden establecerse diferentes clasificaciones basándose en la historia política, la geografía, los autores, los géneros, etc., Hisamatsu adopta un método histórico que permite referencias a la historia literaria extranjera. De este modo, establece una serie de subdivisiones para el estudio de la historia literaria: Periodo Antiguo (s. VIII d.C.), Antigüedad Media (794-1156), Periodo Medieval (1156-1560), Pasado Reciente (1560-1868) y Periodo Moderno (1868-1912).

<sup>110</sup> .- Cf. Hisamatsu, Sen'ichi 1978, pp. 10-11. Como señala Hisamatsu: “Claridad es belleza racional; pureza, belleza emocional; y rectitud, belleza de la voluntad. Estos tres eran los aspectos de la belleza a los cuales respondían los hombres de la antigüedad –lo cual es otro modo de decir que la naturaleza humana y la belleza se encontraban estrechamente asociadas en el Periodo Antiguo–”. *Ibid.*, p. 11.

Por otra parte, desde la aparición del budismo en Japón, comenzó a extenderse la percepción de que cada vida individual ha de morir inevitablemente y todo se encuentra sometido a un cambio constante. Dicha percepción derivó en el desarrollo del concepto de transitoriedad (*mujô*), que supone una de las visiones más importantes del budismo íntimamente relacionada con la noción de *karma*. Desde los tiempos antiguos, *mujô* pasó a ser un concepto principal en muchas artes japonesas, especialmente, en literatura, siendo éste el tono que se desprende en obras clásicas como *Genji monogatari* (*Historia de Genji*), *Heike monogatari* (*Historia de Heike*), *Hôjôki* (*Consideraciones desde mi cabaña*) y *Tsurezuregusa* (*Ensayo sobre el ocio*) en los tiempos medievales, u *Oku no hoshomichi* (*Sendas de Oku*) en el periodo Edo.<sup>111</sup>

No obstante las aportaciones de algunos conceptos sintoístas y budistas básicos, los cuales se manifiestan de modo recurrente a lo largo de la historia cultural de Japón, los principales preceptos (categorías o estereotipos) que fueron definidos en la tradición estética japonesa y posteriormente asimilados y desarrollados en relación con las diferentes artes que se practicaban en la tradición del budismo Zen, son los siguientes:

#### **- *Aware y mono no aware***

El término *aware* aparece en la literatura antigua japonesa empleado como una simple exclamación, independiente de connotaciones estéticas. Con el paso del tiempo, sin embargo, comenzó a representar un sentimiento de un tipo

---

<sup>111</sup> .- En la *Historia de Genji*, escrita por la dama Murasaki Shikibu (973?-1014?) se narran las aventuras amorosas del príncipe Genji, caracterizándose aquí el sentimiento estético por lo inevitable del destino humano. La *Historia de Heike* narra la historia de la caída de Heike, el primer clan de guerreros que había alcanzado un gran poder, y en ella se muestra asimismo claramente el sentimiento budista de la transitoriedad. En *Consideraciones desde mi cabaña*, de Kamo no Chômei (1155-1216), el ensayo comienza con una visión trascendente del mundo: “El río corre sin cesar, y aún así el agua nunca es la misma”, expresándose un sentimiento similar en las otras obras citadas que, de igual modo, hunden sus raíces en esta misma visión budista del mundo: *Ensayo sobre el ocio*, de Yoshida Kenkô (1283?-1350?) y *Sendas de Oku* de Matsuo Bashô (1644-1694).



especial –no representando una poderosa pasión desbordada, sino una emoción que contiene un elemento de equilibrio–. Según Hisamatsu Sen'ichi, quien emplea para su análisis ejemplos del *Genji monogatari*, este término aparece usado de varios modos en este texto: como una exclamación (independientemente), como un modificador y como un predicado.<sup>112</sup>

El contenido emocional que transmite *aware* tampoco resulta invariable. En algunos contextos implica pasión o melancolía, mientras que en otros sugiere encanto o afecto. En general, *aware* tiende a ser usado para mostrar una impresión profunda causada por cosas pequeñas, y aludir a algo próximo a la elegancia, más que a la impresión producida por la grandeza o magnificencia.<sup>113</sup>

Al considerar la relación entre *aware* (sensibilidad) y *mono no aware* (sensibilidad hacia las cosas), mientras un autor como Motoori Norinaga aprecia *mono no* como un término relativamente carente de significado, otros le asignan un papel significativo.<sup>114</sup> Hablando en general, puede estimarse *mono no* como un instrumento para llamar a *aware* a la existencia.<sup>115</sup> Los atributos o cualidades estéticas implícitas en *aware* son emoción, armonía, pasión y elegancia, aunque durante el periodo Heian, armonía llegó a ser otro de los atributos de *aware*.<sup>116</sup>

---

<sup>112</sup> .- Cf. Hisamatsu, Sen'ichi 1978, pp. 13-14.

<sup>113</sup> .- Cf., *ibíd.*, p. 15.

<sup>114</sup> .- Hasumi Toshimitsu resalta *mono no aware* como el ideal del esteticismo puro del periodo Heian. Asimismo, haciendo alusión al *Genji monogatari*, afirma que este concepto establece el tono básico del romanticismo japonés, y señala que este concepto se aplica en este contexto para hacer referencia a la atmósfera estética que emana de la vida y las cosas. Cf. Hasumi, Toshimitsu 1962, pp. 38-39.

<sup>115</sup> .- Cf. Hisamatsu, Sen'ichi 1978, p. 15. Como anota Hisamatsu: “El significado de *aware* ha sido modificado, y su contenido estético ha sido alterado gradualmente, a través de varias clases de combinaciones con otras partes del discurso, como *aware naru mono* (una cosa emotiva) y *aware to omou* (ser conmovido por), pero en la frase *mono no aware* no existe modificación estructural o semántica y el contenido estético permanece constante de un periodo a otro”. *Ibíd.*, p. 15.

<sup>116</sup> .- Sobre este término, Hisamatsu observa: “Justo como decimos que la armonía entre sentimientos y palabras, y entre forma y contenido, es una de los rasgos característicos de la literatura de la Antigüedad Media; así, al llamar *aware* ‘sentimiento controlado’, queremos decir que ha sido obtenido un balance entre razón y emoción”. *Ibíd.*, p. 16.

Por otra parte, desde el punto de vista del contenido, puede afirmarse que los atributos más sobresalientes de *aware* son pasión y elegancia. De tal modo, durante la Antigüedad Media y a lo largo de todo el Periodo Medieval el término *aware* implica frecuentemente un sentimiento de intensa tristeza, aunque la melancolía no es invariablemente el rasgo dominante, debido a que la armonía de *aware* se manifiesta a sí misma naturalmente como elegancia.<sup>117</sup>

Suzuki Daisetz discute el término *aware* en relación con el concepto budista de impermanencia (*mujō*), relacionando la estética japonesa de la impermanencia con la actitud mental de desapego cultivada por el budismo Zen. Así, declara: “La variabilidad en sí misma es frecuentemente objeto de admiración [en Japón] [...] [y] es asociada con la virtud del desapego, que es característicamente budista, así como un aspecto del carácter japonés”.<sup>118</sup> Y asimismo: “La belleza es algo momentáneo y siempre fugaz”.<sup>119</sup>

Existen también una serie de términos relacionados con *aware*, los cuales abarcan las cualidades citadas de emoción, armonía, pasión y elegancia. Estos incluyen *yū*, *en*, *rei* (todas palabras sino-japonesas) *utsukushi*, *yasashi* y *namamekashi* (todas palabras japonesas).<sup>120</sup> Asimismo, existen otros términos japoneses prevalecientes durante la Antigüedad Media que contrastan con *aware*, como son *okashi* (“tonto o imprudente” y “estar contento”), ambos con la misma connotación de ligereza y alegría, y *taketakashi* (“belleza noble o sublime”).<sup>121</sup>

---

<sup>117</sup> .- Cf. *ibíd.*, p. 17.

<sup>118</sup> .- Suzuki Daisetz 1988, p. 380.

<sup>119</sup> .- *Ibíd.*, p. 381.

<sup>120</sup> .- Sobre los términos relacionados con *aware*, cf. Hisamatsu, Sen'ichi 1978, pp. 17-20.

<sup>121</sup> .- Según expresa Hisamatsu sobre este contraste: “Emoción como concepto se encuentra en oposición a observación, en tanto que el primero es primariamente un asunto de sentimiento y el último de contemplación desapegada. *Aware* es belleza de emoción; *okashi* belleza de observación. Por lo tanto, *aware* es subjetivo y romántico. En general, *aware* abarca tanto el sentimiento intenso como la emoción suprimida o controlada, pero el *aware* de la Antigüedad Media significa emoción que era controlada, más bien que violenta –una respuesta calmada, la cual depende para su impacto de su carácter sostenido”. *Ibíd.*, p. 16.

## - *Yûgen*

*Yûgen* es uno de los términos o estereotipos estéticos más importantes del Periodo Medieval (1156-1560). En alusión a los estereotipos estéticos literarios de este periodo, Hisamatsu Sen'ichi observa: "Los criterios literarios medievales deberían ser estimados como refinamientos de predecesores Antiguos".<sup>122</sup> Ello significa que los conceptos de la Antigüedad persistieron en sus formas originales aunque se produjeron modificaciones complejas en ellos, y que los términos que surgieron de nueva creación consistían normalmente en combinaciones de otros términos más antiguos. Tal es también el caso de *yûgen*.

Debido a encontrarse el término *yûgen* lleno de matices de significado según los distintos contextos en que aparece aplicado, resulta especialmente necesario abordar el estudio de este término atendiendo a su evolución histórica.<sup>123</sup> Aunque el término *yûgen* es originario de China, donde se encuentra en documentos que datan del final de la dinastía Han, nunca fue tratado aquí como un principio de criticismo poético. Incluso en Japón, parece haber sido puramente una palabra budista al comienzo, haciendo su aparición inicial en el prefacio chino del *Kokinshû* donde significaba simplemente "profundo".<sup>124</sup> Como criterio en concursos de poesía, *yûgen* comenzó a ser usado en Japón hacia fines del periodo Heian. Cuando comenzó a emplearse al inicio de la Antigüedad Media (794-1156), *yûgen* era simplemente un término que significaba "misterioso" o "sublime", más bien que un principio de criticismo poético, y no será hasta el adveni-

---

Sobre *okashi* y sus términos relacionados, cf. *ibid.*, pp. 20-26. Sobre *taketakashi* y sus términos relacionados, cf. *ibid.*, pp. 26-31.

<sup>122</sup> .- *Ibid.*, p. 32.

<sup>123</sup> .- Según observa Suzuki sobre los componentes de *yûgen*: "*Yûgen* es una palabra compuesta, cada parte, *yû* y *gen*, significando 'nebulosa impenetrabilidad', y la combinación significando 'oscuridad', 'incognoscibilidad', 'más allá de cálculos intelectuales', pero no 'tiniebla total'. Un objeto así designado no se encuentra sujeto al análisis dialéctico o a una definición clara". Suzuki Daisetz T. 1973, pp. 220-221, nota 2.

<sup>124</sup> .- Cf. Hisamatsu, Sen'ichi 1978, p. 33. El *Kokinshû* es la primera y mayor de las veintiuna antologías poéticas comisionadas por disposición imperial. Compilado por Ki no Tsurayuri, Ki no Tomonori, et al. hacia el año 905, consta de 1.111 poemas.

miento de Fujiwara Shunzei (1144-1204) cuando este término comience a evolucionar hasta convertirse en un criterio estético de suma importancia.<sup>125</sup>

A pesar de que los términos críticos *okashi*, *taketakashi uruwasi*, *en* y *yû* son empleados con mayor frecuencia que el término *yûgen* en las decisiones en concursos poéticos de Shunzei, y que por el número de veces en que eran empleados por Shunzei podría parecer que sus criterios supremos eran *en* y *yû*, debe reconocerse sin embargo que estos no son otra cosa que elementos que se combinan para producir *yûgen*.<sup>126</sup> Aunque el hijo de Fujiwara Shunzei, Teika (1162-1241), apenas discute el término, puede deducirse mediante el examen de los versos citados por él como ejemplos del Estilo de Profundidad –uno de sus Diez Estilos Poéticos–, que el ideal en su mente era, hablando en general, una belleza tranquila y silenciosa, y que su concepción se encuentra de acuerdo en la mayoría de los aspectos con la de Shunzei.<sup>127</sup> Por su parte, el papel asignado a *yûgen*

---

<sup>125</sup> .- Cf. *ibíd.*, pp. 33-34.

Tras la compilación de la antología imperial *Senzaishû* en 1187, el poeta Fujiwara Shunzei llegó a ser reconocido como el líder literario de su tiempo. Además de desarrollar el concepto de *yûgen*, uno de los más importantes criterios estéticos del Periodo Medieval, dio nueva importancia a muchos de los principios literarios japoneses básicos, tales como *aware*, *okashi*, *yû*, *en*, *sabi*, *yasashi* y *hosomi*. Cf. *ibíd.*, p. 83.

<sup>126</sup> .- Cf. *ibíd.*, p. 35. Según anota Hisamatsu en referencia al estilo de *yûgen* de Fujiwara Shunzei: “Es claro que Shunzei usaba la palabra más frecuentemente cuando discutía el estilo y el efecto total; y consecuentemente, que la clase de *yûgen* que él consideraba más importante tenía que ver con estos aspectos de un poema más que con sujeto-asunto. Al mismo tiempo se debe apuntar que *yûgen* es la belleza de las connotaciones emanadas del efecto total de un poema (*sugata*) y estilo (*fûtai*) –que en contenido estético no es un concepto elemental, como *taketakashi*, *aware* y *en*, sino un compuesto que abraza a todos estos”. *Ibíd.*, p. 35.

En cuanto al uso de este término en decisiones de concursos poéticos, Hisamatsu observa: “Debe reconocerse que *yûgen* abarca *aware*, *en* y *okashi*. Al mismo tiempo, la manera en que es contrastado con *en* permite la suposición de que contiene un elemento particularmente fuerte de *taketakashi*. La naturaleza de *yûgen* empleado como criterio en juicios de concursos también revela una íntima conexión con *sugatasabi* y *kokorohososhi*, términos que emergieron de las decisiones de Shunzei, y que posteriormente, como *sabi* y *hosomi*, fueron elevados al rango de principios cardinales por la escuela *haikai* de Bashô”. *Ibíd.*, pp. 36-37.

<sup>127</sup> .- Hisamatsu, Sen’ichi 1978, p. 37. Como su padre, Shunzei, Teika fue no sólo un genio poético sino también un teórico que fue capaz de exponer y aplicar los prin-

en los Tres Estilos Poéticos del ex Emperador Go-Toba no es muy claro. *Minishû*, obra escrita por Ietaka que contiene información sobre los Tres Estilos Poéticos de Go-Toba, identifica *yûgen* con *en*, siendo ésta la que, en definitiva, llegaría a ser la idea básica de la teoría estética del periodo Muromachi.<sup>128</sup>

El concepto de *yûgen* adoptado por Shôsetsu (1381-1459), monje-poeta activo durante la primera mitad del periodo Muromachi que preconizó un regreso a los ideales de Fujiwara Teika, es conocido a través de su obra *Shôsetsu monogatari*. Shôsetsu, quien citó un poema sobre las flores del cerezo esparciéndose al viento como ejemplo de *yûgen*, remarcó además: “*Yûgen* es un sentimiento que no puede ser puesto en palabras. El estilo *yûgen* expresa el efecto de la luna velada por una espiral de nubes, o vegetación escarlata de montaña rodeada en niebla otoñal”.<sup>129</sup>

---

cipios estéticos que vinieron en gran medida a dictar los gustos de la era medieval. Teika fue uno de los cinco miembros del comité seleccionado para la composición de una nueva antología poética imperial, el *Shinkokinshû*, alcanzando reconocimiento como el poeta más importante en la corte tras la guerra Shôkyû en 1221. A la edad de setenta años se convirtió en la primera persona comisionada para compilar una segunda antología imperial, el *Shinchokusenshû*. Cf. *ibid.*, p. 84.

<sup>128</sup> .- Cf. *ibid.*, pp. 37-38. Según indica Hisamatsu: “En cualquier caso, el *en* medieval, a diferencia del concepto elemental de la Antigüedad Media, era un término complejo que abarcaba *taketakashi*, y consecuentemente significaba una belleza tanto remota como etérea”. *Ibid.*, pp. 38-39.

Como señala este autor sobre los estereotipos estéticos empleados en la literatura medieval, entre los cuales *yûgen*, *ushin* y *mushin* fueron los más destacados: “Las visiones contemporáneas concernientes a categorías en la estética literaria medieval se encuentran preservadas en los Tres Estilos Poéticos del ex-emperador Go-Toba (1180-1239; r. 1184-1198) y los Diez Estilos Poéticos de Fujiwara Teika (1162-1241). Go-Toba reconocía un Estilo Majestuoso (*futoku ôki naru tai [chôkôtai]*), un estilo de Sensibilidad (*yasekarabitaru tai [ushintai]*) y un Estilo de Profundidad (*en naru tai [yûgentai]*), y Teika añadió un Estilo de Belleza Elegante (*reiyô*), un Estilo de Destreza Sutil (*nôyô*), un Estilo Demonio-Abrumador (*rakkitai*), un Estilo de Descripción Simple (*miyô*), un Estilo de Ingenuidad (*hitofushiaruyô*), un Estilo Divertido (*omoshiroyô*) y un Estilo de Aceptabilidad General (*kotoshikarubekiyô*). Con estas categorías como marco de referencia, es posible identificar tres complejos términos, *yûgen*, *ushin* y *mushin*, como conceptos estéticos medievales básicos, producidos por diferencias cualitativas y cuantitativas implicadas en el proceso de combinación y composición al cual se encontraban sujetos los criterios literarios Antiguos”. *Ibid.*, pp. 32-33.

<sup>129</sup> .- *Ibid.*, p. 39. Cf. Hisamatsu Sen'ichi y Nishio Minoru, eds. 1957, p. 224.

Shôsetsu también hizo referencia a la relación de *yûgen* con el sentimiento amoroso. Para reflejar dicha relación aludió a la historia del rey Hsiang de China, quien, habiendo caído enamorado de una diosa, miraba fijamente a las nubes suspendidas sobre Wu-shang en la mañana y a la lluvia que caía en el atardecer. “Aquí, también, cada uno entenderá en su corazón donde reside el elemento de *yûgen*”.<sup>130</sup> Como observa Hisamatsu sobre lo que puede desprenderse de estas y otras declaraciones semejantes de Shôsetsu:

Shôsetsu definía *yûgen* como ‘belleza de la insinuación y encanto etéreo’ (*yojô yôen*). Debido a su profunda admiración por Teika, él interpretó *ushin*, el principal principio estético de Teika, como idéntico con *yûgen*, y así produjo un concepto de *yûgen* que difería del de Shunzei y Teika.<sup>131</sup>

Lo mismo puede decirse de la interpretación favorecida por el autor y sistematizador de teatro *nô* Zeami Motokiyo (1363-1443), activo durante aproximadamente el mismo tiempo que Shôsetsu, quien creó su propio concepto al añadir nuevas capas de significado. Así, en su declaración más simple y contundente que aparece en la sección titulada *Yûgen no sakai ni iru koto* (*Sobre la presencia en el reino de yûgen*) de *Kakyô*, Zeami expresó: “En esencia, *yûgen* es el estilo de belleza y levedad”.<sup>132</sup>

En cuanto a Fujiwara Shinkei (1406-1475), un monje que estudió poesía clásica bajo Shôsetsu y que desarrolló su propia teoría sobre el estilo poético *renga* (versos encadenados), continuó otorgando gran importancia a *yûgen* como principio estético y aceptó la identificación de *yûgen* con *en* aunque añadiendo algunas modificaciones. Shinkei expresó que *en* es algo más que simplemente estilo y dicción elegantes y brillantes, y arguyó que *en* debe proceder del corazón de un hombre que es libre de polvo humano, profundamente consciente de la impermanencia de las cosas mundanas. De este modo, para Shinkei, *yûgen* no

---

<sup>130</sup> .- Cf. Hisamatsu Sen'ichi 1978, pp. 39-40

<sup>131</sup> .- *Ibid.*, 1978, p. 40.

<sup>132</sup> .- Cf. *ibid.*, pp. 40-41.

era otra cosa que belleza espiritual. Dicha concepción promovió en él una actitud que le condujo a expresar en su obra *Hitorigoto*: “No existe nada más bello que el hielo,”<sup>133</sup> y a valorar *hiesabi* (melancolía helada) como un ideal estético.<sup>134</sup>

Por su parte, Konparu Zenchiku (1405-1468), yerno y sucesor de Zeami en sus teorías estéticas sobre *nô*, sometió el concepto a una reinterpretación más amplia. Las teorías estéticas de Zenchiku se encontraban fuertemente influenciadas por el criticismo poético y la filosofía del budismo Zen, movimiento del que, del mismo modo que Zeami, fue seguidor durante un periodo tardío de su vida. Debido a que ambos expusieron los valores del término *yûgen* en términos del arte compuesto del *nô*, su discusión manifiesta una mayor complejidad que la de Shunzei y Shinkei, por lo que merece un análisis separado y especial.<sup>135</sup>

*Yûgen* es empleado normalmente el mismo sentido que *yojô* (un efecto artístico espontáneo producido sin la ayuda de expresión abierta). Y aunque su connotación específica cambia desde “belleza tranquila” (Shunzei), a “elegancia” (Shôsetsu, Zeami), o “elegante simplicidad” (Shinkei, Zenchiku), puede decirse que en todos los casos representa un tipo de belleza simbólica a la que las artes japonesas en general conceden una gran importancia. Lo que queda claro a través del análisis de *yûgen*, es que este término nunca se manifestó como un concepto estático, sino que evolucionó a partir del periodo Muromachi en contacto con otros conceptos estéticos pertenecientes al criticismo literario, al tiempo que iba adoptando diversos valores en el contexto del teatro *nô* y de otras artes, lo que produjo progresivamente una ampliación de su significado.<sup>136</sup>

---

<sup>133</sup> .- Citado en Keizai Zasshisa 1912, p. 1129. Cf. Hisamatsu Sen'ichi 1978, p. 42.

<sup>134</sup> .- Cf. *ibid.*, pp. 42.

<sup>135</sup> .- Sobre los significados atribuidos por Zeami y Zenchiku al término *yûgen*, ver adelante, pp. 633-635 y 653-655, respectivamente.

<sup>136</sup> .- Cf. Hisamatsu, Sen'ichi 1978, p. 111-112. Paul Varley observa cómo los valores contenidos en el concepto de *miyabi* evolucionaron hacia el simbolismo de *yûgen*: “[...] La cualidad más importante de la época del *Kokinshû* era *miyabi* o refinamiento cortesano, una palabra que ha corrido en realidad a través de la cultura japonesa hasta el día de hoy. En tiempos medievales la elegancia de moda connotada por *miyabi* en el periodo Heian fue transmutada por *yûgen*, misterio o profundidad. En la persecu-

## - *Mushin*

En el vocabulario estético de la crítica literaria japonesa medieval, en contraposición al término *ushin* (que inicialmente parece significar “entendido”, aunque su significado básico es “encontrarse pleno de emoción poética profundamente sentida”), aparece el término *mushin* (literalmente, “no-corazón” o “no-mente”). En el Periodo Antiguo, *mushin* significaba “carente de sentido o sensibilidad”, como indicarían los caracteres, con connotaciones específicas de inteligencia y humor. Hacia comienzos del Periodo Medieval gradualmente comenzó a ser estimado como un principio estético que sobrepasaba a *ushin*, llegando a evocar un tipo de belleza trascendental.<sup>137</sup>

Aunque Fujiwara Tameie (1198-1275), hijo de Teika, no empleó el término *mushin*, expresó el nuevo énfasis en una belleza simple y calmada, más profunda que *ushin*. El hijo de Tameie y nieto de Teika, Tameaki (fechas desconocidas), se acercó aún más al concepto de *mushin* como belleza trascendental cuando discutía el término *soku* en su *Chikuenshō*. Como observa Hisamatsu:

Tameaki empleó *soku* a diferencia de *shinku*, un término para las dos partes de un *waka* integradas por significado y sonido. Del *waka* compuesto de *soku*, decía: “Estos son poemas que se unen juntos mediante el espíritu, incluso aunque no hay continuidad oral o sintáctica”.<sup>138</sup> En otras palabras, las secciones de tal poema se encuentran ligadas por insinuaciones. El *so* (alienación, distancia) del *soku* tiene mucho en común con *mu* (ausencia, negación).<sup>139</sup>

Tras el inicio del periodo Muromachi, Fujiwara Shinkei (1406-1475) fue el principal partidario de esta clase de belleza como ideal poético, llegando a establecer *mushin* como la más elevada manifestación de *yūgen* en su *Sasamegoto*.

---

ción del *yūgen*, el artista, ya fuera un escritor de *tanka* o un intérprete de teatro *nō* en siglos posteriores, buscaba de un modo casi místico sugerir, con sólo unas palabras o gestos, lo absoluto o eterno”. Varley, H. Paul 1973, p. 68.

<sup>137</sup> .- Cf. Hisamatsu, Sen'ichi 1978, pp. 50-51. Sobre el término *ushin*, cf. *ibid.*, pp. 44-50.

<sup>138</sup> .- Sasaki, Nobutsuna, ed.1940-1942, p. 3.396.

<sup>139</sup> .- Hisamatsu, Sen'ichi 1978, p. 51.



En otra parte, Shinkei dice: “*Shinku* es budismo doctrinal; *soku* es Zen”,<sup>140</sup> equiparando de este modo *soku* con negación y vacío. Asimismo expresa: “El verdadero poeta no debe atarse torpemente sobre la existencia de la nada, sobre estancias relacionadas o no relacionadas. Su mente debe parecerse a la de Buda”.<sup>141</sup>

A través de la influencia de la filosofía budista Zen, el gran maestro de *nô* Zeami también aceptó la belleza de *mushin* como sobrepasando a la de mismo *yûgen*, lo cual expone en algunos de sus tratados. El concepto de *mushin* afectó asimismo a Zenchiku, cuya interpretación de *yûgen* derivó en la dirección de belleza trascendente, lo que se aprecia en sus disertaciones sobre el “círculo del vacío” expuestas en sus tratados *Rokurin ichiro no ki* y *Go'on no shidai*, siendo determinante la influencia de la filosofía Zen en muchos de sus conceptos.<sup>142</sup>

*Yûgen*, *ushin* y *mushin*, los tres principales criterios estéticos del Periodo Medieval, son conceptos íntimamente relacionados unos con otros, de modo que se requiere atender a ellos no como unidades simples o entidades separadas sino también como ideales mutuamente influyentes. Asimismo, han de observarse como modelos básicos de tipos de belleza compuesta en el criticismo literario medieval. Tras su aparición a través de su conexión con *ushin*, *mushin* emergió como un ideal que transcendía a cualquiera de los otros en las mentes de los artistas que encontraron la belleza en la “nada” o “vacío”,<sup>143</sup> es decir, en las de aquellos artistas seguidores de los principios del budismo Zen.

El concepto de *mushin* refleja en el contexto del budismo Zen un estado mental de “vacuidad”, el cual puede ser obtenido mediante la práctica constante

---

<sup>140</sup> .- Kitô, Saizô e Imoto Nôichi, eds. 1961, p. 187.

<sup>141</sup> .- *Ibid.*, p. 188. Cf. Hisamatsu, Sen'ichi 1978, p. 51. El *Sasamegoto* es un tratado sobre el desarrollo del *renga* y la relación de esta forma poética con el *waka*, donde se discuten *yûgen*, *ushin* y otros conceptos estéticos. De fecha desconocida, esta obra fue publicada por vez primera en 1691.

<sup>142</sup> .- Las referencias de Zeami y Zenchiku sobre *mushin*, que suponen la evidente aplicación práctica de este concepto al arte del *nô*, serán expuestas en el apartado correspondiente al teatro *nô*, pp. 635-641 y 655-656, respectivamente.

<sup>143</sup> .- Cf. Hisamatsu, Sen'ichi 1978, p. 54.

de la meditación sentada (*zazen*). Suzuki Daisetz explica la importancia del término *mushin* aplicado al arte del budismo Zen:

[...] El mero conocimiento técnico de un arte no es suficiente para hacer de un hombre realmente su maestro; él debe haber indagado profundamente en el espíritu interior. Este espíritu es captado sólo cuando la mente está en completa armonía con el principio mismo de la vida, y es entonces cuando se puede alcanzar el estado conocido como *mushin* (*wu-hsin* en chino). En la terminología budista el significado de este término va más allá de los dualismos de todas las formas de vida y muerte, bueno y malo, ser y no ser. Esto es donde todas las artes se fusionan en el Zen.<sup>144</sup>

Suzuki especifica además que el estado de *mushin* supone la actitud mental requerida para la maestría en el arte marcial del manejo de la espada,<sup>145</sup> así como en la tradición Zen de literatura y arte, entre las que incluye la poesía *hai-ku*, el teatro *nô*, la pintura *sumie* y el *chanoyu*. Suzuki mantiene que todas las grandes obras de la literatura y el arte budista Zen manifiestan la belleza de *yûgen*, y que en última instancia la fuente de la que surge *yûgen* es la profundidad inconsciente de *mushin*.<sup>146</sup> De este modo, al igual que otros pensadores japoneses, este autor describe cómo el sentido japonés de la belleza atmosférica se encuentra enraizado en un estado psicológico, actitud espiritual o modo de atención que es cultivado mediante la meditación propuesta por el budismo Zen.<sup>147</sup>

#### - **Ma**

*Ma*, que literalmente significa “intervalo” o “entre”, es un concepto que se encuentra expresado de modo explícito y consistente en muchas de las artes tradicionales de Japón. Aunque esta categoría y su expresión en el campo de la

---

<sup>144</sup> .- Suzuki, Daisetz T. 1973, p. 94. Según expresa la pintora de *sumie* Umezawa Senjû: “La técnica es muy importante, pero cuando se pinta algo hay que olvidarla. No hay que tratar de hacer algo muy hábilmente, sino dejar la mente vacía (*mu-shin*) y pintar con el corazón”. Entrevista a Umezawa Senjû. Kamakura, 6-III-2000.

<sup>145</sup> .- Cf. *ibíd.*, p. 111-117.

<sup>146</sup> .- Cf. *ibíd.*, p. 220.

<sup>147</sup> .- Cf. Odin, Steve 2000, p. 141.

estética encuentra también presencia en otras culturas (principalmente en la China tradicional), es en Japón donde ha penetrado en el conjunto de su cultura hasta llegar a convertirse en uno de sus elementos más significativos.

Según señala Richard Pilgrim, el exclusivo carácter de *ma* es precisamente una de sus características fundamentales. El término hace referencia, al menos dentro del contexto de las artes, a cierto sentido poético de realidad. Ello puede ser ejemplificado mediante el carácter chino de *ma*, 間, que originalmente mostraba una combinación del carácter para “puerta” o “entrada”, 門, y el de “luna”, 月, aunque posteriormente se sustituyó tanto en China como en Japón el carácter de luna por el de sol, 日. De este modo parece como si la misma palabra ofreciese una invitación a experimentar los rayos de la luna o el sol filtrándose a través de una puerta.<sup>148</sup> El actor de teatro *nô* Kunio Konparu ofrece la siguiente explicación acerca del significado de este término:

Esta palabra [*ma*] puede ser traducida al inglés como *space, spacing, interval, gap, blank, room, pause, rest, time, timing* o *opening*.[...] Por supuesto, ambas concepciones de *ma*, como tiempo y como espacio, son correctas. El concepto aparentemente vino de China [...] y fue empleado sólo en referencia al espacio, pero según evolucionó en japonés pasó a significar también tiempo.[...] A causa de que incluye tres significados, tiempo, espacio y espacio-tiempo, la palabra *ma* parece vaga al principio, pero es en la multiplicidad de significados y al mismo tiempo la conciencia de la palabra única lo que hace de *ma* un término conceptual único, sin paralelo en otras lenguas.<sup>149</sup>

*Ma* se refiere a un intervalo en el tiempo o en el espacio (espacio o tiempo entre cosas o acontecimientos), pero no significa simplemente un espacio en blanco o totalmente vacío. Se trata de un concepto que puede ser incluso la palabra clave a la hora de examinar algunas artes tradicionales japonesas, interviniendo especialmente en artes como *chadô*, teatro *nô* y *kabuki*, danza, artes marciales, música, recitación, poesía, arquitectura, jardinería, caligrafía y pintura.

---

<sup>148</sup> .- Cf. Pilgrim, Richard B. 1986, p. 32.

<sup>149</sup> .- Kunio, Konparu 1983, pp. 70 ss. Citado en Pilgrim, Richard B. 1986, p. 32.

Este *ma* se encuentra estrechamente conectado con el ritmo y la respiración, y es originalmente un concepto musical que fue posteriormente aplicado a otras artes. En teatro, se presenta de formas distintas como un momento de quietud entre líneas habladas o entre acciones para permitir la sugestión, mientras que en la música el *ma* se realiza de diversos modos según la interpretación del ejecutante. En arquitectura, jardinería, pintura y caligrafía, el efecto del espacio vacío es importante para el efecto total, pues el vacío o lo que no contiene nada afecta considerablemente en el ritmo y la expresión del conjunto.<sup>150</sup>

Sen Sôshitsu XV observa que *ma*, en el sentido de un intervalo de tiempo, es algo muy importante para los japoneses, lo cual llega a ser muy significativo al pensar en el espacio gris entre las diferentes estaciones que permite una suave transición de una estación a otra.<sup>151</sup> En cuanto al sentido espacial de *ma* en relación con el arte del té, este maestro de la escuela Urasenke de té señala algunos ejemplos de la “inutilidad útil” del *ma* en la vida del hombre:

Pensando en la importancia de *ma*, otra cosa que viene a la mente es el concepto de espacio de la sala. En el chanoyu la sala de té es un espacio completamente vacío, carente de cualquier ornamentación. Sen Rikyû estableció esto como una de las características de la casa de té. Empleando la analogía con el virgen lienzo blanco abierto a la imaginación del artista, el anfitrión es libre para decorar el interior de la casa de té de acuerdo con la ocasión y su propio estado mental, revelando en sus elecciones el grado de su entrenamiento y la profundidad de su sabiduría y sensibilidad. Así es este espacio vacío de la habitación de té, este lienzo virgen, lo que eventualmente nos enseña muchas cosas sobre el uso del espacio, y sobre la vida misma.[...]

En las salas de té, así como en las viviendas tradicionales japonesas, existe un especial *ma* —el tokonoma— construido en una de las paredes de la sala. Este es el punto focal de la habitación, el lugar de honor, donde se cuelga un rollo o se disponen flores, y a través de estos la sala llega a enriquecerse. Existe una tendencia estos días a pensar en este *ma* como un espacio desperdiciado, y a

---

<sup>150</sup> .- Para un ejemplo ilustrado del concepto de *ma* en el ámbito espacial, ver arriba p. 26 (fig. 1).

<sup>151</sup> .- Cf. Sen, Sôshitsu XV 1986, p. 5.

menudo pueden verse casas japonesas modernas en las que no hay tokonoma. Sin embargo, en la medida en que este *ma* del tokonoma es rico en potencial y significado, deberíamos considerarlo como algo verdaderamente valioso.<sup>152</sup>

Asimismo, Sen Sôshitsu XV señala que la ordenada secuencia de procedimientos el *chanoyu* concede gran importancia al *ma*, que es el momento preocupado de movimiento desde un paso al siguiente. A través de esta continua transición de un movimiento a otro, no sólo la reunión de té transcurre calmadamente, sino que anfitrión y huéspedes pueden interactuar armoniosamente entre ellos y manejar todos los utensilios con el mismo gran cuidado, sin pensar en sus valores relativos.

Otra muestra de la importancia del *ma*, es ilustrada mediante la reflexión sobre lo que constituye la parte más útil de una puerta: el espacio (*ma*), sin cuya presencia las otras partes estructurales serían inútiles. En cuanto al Zen, Sen Sôshitsu XV señala a continuación que el momento de la iluminación es acompañado por una profunda discontinuidad o corte —el *ma*— desde la cual entonces discurre la riqueza de la vida vivida desde un centro diferente.<sup>153</sup>

Resulta importante reparar en el trasfondo budista de la afirmación de los intervalos o los espacios entre las cosas, cuya esencia es la realización directa de la impermanencia o transitoriedad (*mujô*) de todas las cosas. En el budismo, la realización de la impermanencia es sinónimo con la experiencia de la vacuidad, y ésta, eventualmente, es el “camino del medio” o experiencia de la espacialidad de aquello que no permanece en ninguna parte.

Así, del mismo modo que el mundo manifiesta la impermanencia al encontrarse en un constante fluir, el despertar experiencial ante tal hecho crea un espacio que “vacía” a una persona ante una nueva perspectiva cuyo trasfondo es *mu* (nada) o *kû* (vacuidad).<sup>154</sup>

---

<sup>152</sup> .- *Ibid.*, p. 5.

<sup>153</sup> .- Cf. *ibid.*, p. 6.

<sup>154</sup> .- Cf. Pilgrim, Richard B. 1986, p. 41.

## - *Wabi*

El término *wabi*, que literalmente significa “pobreza” o “austeridad”, es un nombre creado a partir del adjetivo *wabishii* (solitario) y el verbo *wabu* (sentirse solo).<sup>155</sup> Aunque el significado de la palabra *wabi* puede ser interpretado como “belleza rústica”, existen también otra serie de significados.

Desde un punto de vista histórico, la estética *wabi* surgió durante el periodo transicional entre fines del periodo Heian y el comienzo del periodo Kamakura, cuando el paso al gobierno de la nueva clase guerrera produjo la ruptura de numerosos valores. Ello provocó la búsqueda de nuevos ideales, y fue entonces cuando el concepto budista de la impermanencia (*mujô*) comenzó a evocar nuevos valores estéticos. Un temprano ejemplo de esta nueva estética, que muestra el alejamiento con respecto al colorido y esplendor que caracterizaban los valores estéticos del periodo Heian, es el representado por el poema de Fujiwara Teika (1162-1241) que se recoge en la antología poética imperial *Shinkokinshû*:

*Tan lejos como el ojo puede ver  
ni cerezos en flor  
ni siquiera una hoja de arce.  
Una cabaña de juncos en la orilla.  
Atardecer en el otoño.*<sup>156</sup>

A medida que avanzaba el periodo Muromachi, el concepto de *mujô* comenzó a asociarse concretamente con *wabi*, floreciendo este concepto especialmente tras la Guerra de Ônin a fines del siglo XV. Y aunque en el poema de Teika citado no se menciona expresamente la palabra *wabi*, fue posteriormente interpretado como un ejemplo de *wabi* por maestros de té como Takenoo Jôô y llegó a adquirir una enorme influencia en el “camino del té”.<sup>157</sup> A causa de que

---

<sup>155</sup> .- Hisamatsu, Sen'ichi 1978, p. 60.

<sup>156</sup> .- Trad. en Sen, Sôshitsu XV 1998, p. 163. Cf. Plutschow, Herbert, E. 1983, p. 69; Haga Kôshirô 1994, p. 199.

<sup>157</sup> .- Cf. Plutschow, Herbert, E. 1983, pp. 68-69.

este “camino del té” o “arte del té de estilo *wabi*” (*wabi-cha*) fue influido por los ideales del budismo Zen y llegó a convertirse en parte íntima de la vida de los ciudadanos durante el periodo Edo, *wabi* debe ser reconocido como un concepto estético sumamente significativo e influyente.<sup>158</sup> Entre la gran variedad de acepciones posibles del término *wabi*, Itoh Teiji define dos de sus significados:

Al menos dos de estos significados comparten una cierta consistencia perceptual, aunque desde un punto de vista lógico, parecen contradecirse mutuamente: 1) una persona, modo de vida o cosa que parece lamentable, pobre o miserable, y 2) una persona modo de vida o cosa que parece simple, elegante y tranquila. Para poder entender donde se ubica *wabi* entre los diferentes significados de *wabishii*, hemos de examinar la palabra en su contexto.<sup>159</sup>

Suzuki Daisetz aprecia que *wabi* puede interpretarse como “distanciamiento trascendental en medio de la multiplicidad”, aunque realmente significa “pobreza” o, negativamente” “no estar en la buena sociedad del tiempo”. La realización de *wabi* tendría lugar cuando una persona consiguiera elevarse sobre el intento de adquirir algo –riqueza, poder, reputación, etc.– y, sin embargo, sintiera que dentro de ella existe algo muy valioso que no se expresa mediante la posición social, ni por los honores o la riqueza. El culto de *wabi* sería así el culto de la pobreza, de la simplicidad del ser humano que evita la solemnidad y queda satisfecho con la contemplación mística de la naturaleza.<sup>160</sup> Itoh Teiji resalta algunos de los atributos táctiles y visuales ligados al concepto de *wabi*:

La refinada y elegante simplicidad alcanzada mediante la muestra de los colores, formas y texturas naturales inherentes en materiales como madera, paja, bambú, barro y piedra, así como en artefactos producidos a partir de ellos como

---

<sup>158</sup> .- Cf. Hisamatsu, Sen'ichi 1978, p. 62. Como observa Hasumi Toshimitsu, el concepto de *wabi* se extendió desde el arte del té a otras artes como la poesía *haiku*, representando fundamentalmente pobreza, y al mismo tiempo calma y simplicidad, aunque también implica un inexpresable deleite escondido por la modestia. Cf. Hasumi, Toshimitsu 1962, p. 51.

<sup>159</sup> .- Itoh, Teiji 1994, p 49.

<sup>160</sup> .- Cf. Suzuki, Daisetz T. 1973, pp. 22-23.

loza, azulejo, papel hecho a mano y laca, y en fibras textiles como el cáñamo, el algodón o la seda –tal es el núcleo de *wabi*. Wabi puede describir la belleza en la naturaleza sin tocar por manos humanas o puede emerger mediante los intentos humanos de sacar la belleza distintiva de los materiales–. Mientras renuncia a la decoración, solemnidad u ostentación wabi sigue la fina y precaria línea entre belleza y pobreza.<sup>161</sup>

### - *Sabi*

*Sabi*, es un derivado de *sabishisa* que significa literalmente “soledad” o “aislamiento”. Sin embargo, no significa simplemente soledad, sino algo cercano a soledad resignada. Según declara Hisamatsu Sen’ichi, parece encontrarse relacionado con *sabu*, un sufijo que significa “demostrar una condición o actitud apropiada” (por ejemplo, *kamisabi*, un dios divino; *okinasabi*, un anciano que actúa y se comporta como un anciano).<sup>162</sup>

A comienzos del Periodo Medieval, Fujiwara Shunzei empleaba frecuentemente la expresión *sugata-sabi* en sus decisiones de concursos poéticos, y un poeta del periodo Muromachi como Shinkei también discutía una clase de belleza que llamaba *hiesabi*. No obstante, el estilo del *sabi* del periodo Tokugawa, representado por la concepción de la escuela del poeta Matsuo Bashô (Shôfû), difería del de ellos en admitir un sabor prosaico, derivado de la sociedad plebeya de la época.<sup>163</sup> Mediante el análisis del uso de este término en la escuela de Bashô, puede deducirse que *sabi* no consiste en una belleza elemental, sino que

---

<sup>161</sup> .- Itoh, Teiji 1994, p. 47.

<sup>162</sup> .- Cf. Hisamatsu, Sen’ichi 1978, p. 59.

<sup>163</sup> .- Cf. *ibíd.*, p. 59. Como señala Hisamatsu: “Algunos especialistas arguyen que el elemento tradicional es de suma importancia en Bashô; otros que el exclusivo toque Tokugawa es la característica más distinguida de *sabi*”. *Ibíd.*, p. 59.

Los términos *wabi* y *sabi*, junto con *karumi* (la belleza de la levedad y la simplicidad), son los principios estéticos subyacentes al estilo *haikai* de Bashô.

El *haikai* es un poema de diecisiete sílabas que se convirtió en manos de Matsuo Bashô en la forma literaria más importante del periodo Edo. Sobre el *haikai* (también *haiku*) y los términos estéticos relacionados de la escuela *haikai* de Bashô, ver adelante, pp. 543-547.



se trata de un compuesto que abarca tanto “soledad en medio de la belleza brillante” y “soledad en medio de la grandeza”.<sup>164</sup>

Suzuki Daisetz observa que *sabi* consiste en rusticidad sin pretensiones o imperfección arcaica, aparente carencia de dificultad en la ejecución y riqueza en asociaciones históricas (la cual, sin embargo, puede no estar siempre presente).<sup>165</sup> A este sentido, Suzuki añade un matiz de imperfección, que también se halla expresado en el concepto de *wabi*, señalando que este término contiene además elementos inexplicables que elevan al objeto en cuestión a la categoría de producción artística, y que estos elementos son generalmente reconocidos como derivados de la valoración del Zen.<sup>166</sup> Itoh Teiji interpreta del siguiente modo los aspectos históricos contenidos en el concepto de *sabi*:

La belleza que valora el paso del tiempo es *sabi*, haciendo eco del significado original de la palabra: herrumbre o patina. Objetos o construcciones creados a partir de materiales orgánicos y empleados en la vida diaria son por supuesto bellos cuando son completamente nuevos. Pero *sabi* describe una fase nueva y diferente de belleza que evoluciona en el curso de su uso y disfrute, y la convicción de que el valor estético de las cosas no disminuye con el tiempo sino que se realiza. El desgaste y rotura del uso diario, amorosamente reparado y atendido, no reduce, sino añade nueva belleza y profundidad estética. En realidad, *sabi* se encuentra en su extremo cuando la edad y el desgaste llevan a una cosa al umbral de su desaparición. La apreciación de *sabi* confirma el ciclo natural de la vida orgánica —que lo que es creado desde la tierra retorna a la tierra y que nada es nunca completo—. *Sabi* es fiel al ciclo natural de la vida y el renacimiento.<sup>167</sup>

*Sabi* y *wabi* son, por supuesto, conceptos estéticos relacionados, siendo una diferencia que mientras *sabishii* hace referencia primariamente a un estado

---

<sup>164</sup> .- Cf. *ibid.*, p. 60.

<sup>165</sup> .- Cf. Suzuki, Daisetz T. 1973, p. 24. Según expresa Suzuki: “Antigüedad y primitivismo pueden no ser una realidad. Si un objeto de arte sugiere incluso superficialmente el sentimiento de un periodo histórico, en él hay *sabi*”. *Ibid.*, p. 24

<sup>166</sup> .- Cf. *ibid.*, p. 24. A modo de ejemplo Suzuki expone que los objetos empleados en el arte del té mayoritariamente son de esta naturaleza. *Ibid.*, p. 24.

<sup>167</sup> .- Itoh, Teiji 1994, p. 47.

emocional, *wabishii* es empleado más bien para referirse a condiciones vitales.<sup>168</sup> Además, *sabi* connota un tipo de belleza más literaria que *wabi*, el cual se encuentra habitualmente ligado a la vida ordinaria.<sup>169</sup> A pesar de la variedad de posibles significados que pueden ser otorgados a estos términos, y de la posibilidad de abordar su estudio como un complejo estético integrado o bien por separado, lo que puede indicarse es que *sabi* y *wabi* son ideales extremadamente complejos que por una parte reflejan la sociedad plebeya del periodo Edo o Tokugawa, y por la otra continúan la tradición medieval de *yûgen* y sus conceptos aliados.<sup>170</sup>

### - *Suki*

El origen del adjetivo *suki* se encuentra en el verbo empleado por los antiguos japoneses para “gustar”. Si se busca la traducción de *suki* en un diccionario

---

<sup>168</sup> .- Según observa Hasumi Toshimitsu, la idea de *sabi* es muy semejante a la idea de *wabi*, aunque indica que el término *sabi* es menos estético. Este autor observa que los japoneses entienden ambos conceptos como soledad, tranquilidad, pobreza y simplicidad. Cf. Hasumi, Toshimitsu 1962, p. 58.

Leonard Koren, quien realizó un estudio sobre *wabi* y *sabi* analizando ambos términos mediante su integración en un complejo unitario que resume una única ideología estética, propone un salto hacia una definición más allá de las establecidas.

Koren resalta que, casi desde su comienzo como un modo estético definido, *wabi-sabi* ha sido periféricamente asociado con el budismo Zen, siendo así que los primeros japoneses involucrados con estos conceptos eran maestros de té y monjes, e indica que, en muchos modos, *wabi-sabi* podría incluso ser llamado el “zen de las cosas” al ejemplificar muchos de sus principios filosófico-espirituales fundamentales. Al señalar que a través de la historia ha sido frustrado intencionalmente un entendimiento racional *wabi-sabi*, tanto el “estridente antirracionalismo” del Zen como el sistema *iemoto* son sugeridos como causas de que una clara definición de estos términos haya sido estudiantemente evitada. Cf. Koren, Leonard 1994, pp. 15-18. Koren observa que en el transcurso de los siglos los significados de *wabi* y *sabi* se han cruzado de tal modo que la línea que actualmente los separa es, en verdad, muy borrosa, y contrasta las cualidades que como entidades separadas presentan ambos términos. *Wabi* remite a un modo de vida, un camino espiritual; lo interior, lo subjetivo; una construcción filosófica; eventos espaciales. *Sabi* remite a objetos materiales, literatura y arte; lo exterior, lo objetivo; un ideal estético; eventos temporales. Cf. *ibíd.*, pp. 22-23.

<sup>169</sup> . Cf. Hisamatsu, Sen'ichi 1978, p. 60. Como señala Hisamatsu: “La distinción sin duda explica por qué *wabi*, aunque debidamente reconocido como un principio estético por el *Shôfû*, era realmente mucho más importante como *wabi-cha* en la ceremonia del té”. *Ibíd.*, p. 60.

<sup>170</sup> .- Cf. *ibíd.*, p. 58-59.

actual, se observará que significa preferido(da), favorito(a) predilecto(a), gustar (algo o alguien) a uno, querer, amar, ser aficionado(a) a algo, etc. Según observa Itoh Teiji, todos estos significados incluyen en la lengua japonesa muy distintas formas de “gusto” (amor a las personas o a las cosas, indulgencia en el placer o amor ilícito, enamorarse, ser atraído por un pasatiempo, arte u otra actividad, actuar creativa y libremente sin coartarse por las tradiciones o costumbres sociales; y fascinación con las cosas, costumbres o artes extrañas y curiosas).<sup>171</sup>

Itoh Teiji ofrece las siguientes apreciaciones sobre el valor que adquiere el término *suki* en el campo de la estética japonesa, el cual es asimismo aplicado en ocasiones por algunos autores en referencia a la estética del budismo Zen:

Expresando originalmente atracción, fascinación y curiosidad. *Suki* es aventura estética más allá de normas convencionales, deleite en lo inusual, curioso o idiosincrásico. Inicialmente, *suki* parece haber expresado una idea de la belleza que era herética y poco ortodoxa. El shogun Ashikaga Yoshinori (1399-1441) fue un patrón de las artes conocido por su revuelta ante antiguas y establecidas normas estéticas. Su salón era receptivo a nuevas y audaces ideas que llegaron a ser firmemente establecidas en el siglo XVI como lo que podría describirse como “elegancia sutil”.<sup>172</sup>

Itoh Teiji, quien aborda en su exposición los términos *wabi*, *sabi* y *suki* integrándolos en un complejo estrechamente relacionado, expone su visión sobre la dificultad de presentar definiciones sobre *suki* y otros términos afines:

No existe japonés que sea capaz de ofrecer una definición definitiva de *wabi*, *sabi* y *suki*, tal vez porque representan conceptos que son casi totalmente dependientes del contexto. Aquellos que tratan de explicar *wabi*, *sabi* o *suki* parecen siempre “andarse por las ramas” ofreciendo insinuaciones y ejemplos prácticos, pero más a menudo que no, terminando enredándose en contradicciones. El problema es que nuestro intento en zambullirnos entre las “ramas” y sacar a relucir esos conceptos tiende a hacer poco para desmitificarlos. Aún así,

---

<sup>171</sup> .- Cf. Itoh, Teiji 1994, p. 48.

<sup>172</sup> .- *Ibid.*, p. 48.

sería un error concluir que la mayoría de los japoneses no entienden realmente el significado de estos términos. El dilema que afrontamos es que nuestra comprensión es intuitiva y perceptual, más bien que racional y lógica.[...]

Suki es la clase de palabra que desafía clarificación salvo en un contexto particular. Es por tanto bastante más positivo aproximarse no sólo a suki, sino también a wabi y sabi, en el contexto en que son empleados para describir, diseño, textura o comportamiento humano, y permitir a la propia imaginación ser la guía del entendimiento.<sup>173</sup>

### **- *Shibumi o shibui***

*Sibumi* es un concepto que aparece en una de las posibles definiciones del término *sabi*: *Sabi wa karete, shibumi ga aru koto* [*sabi* es “estar bien curtido” (*kareru*) y “tener simplicidad refinada” o “reserva elegante” (*shibumi*)]. De este modo, puede concebirse que la tendencia por lo sencillo e imperfecto indicada por Suzuki Daisetz en relación con *sabi* y *wabi*, es lo que determina el concepto de *shibumi* (*shibui* en su forma adjetivada), que literalmente significa “áspero”, “rudo”, “amargo” o “de sabor astringente”.

Originalmente se emplea este término asociado al sentido del gusto, definiendo el sabor del *maccha* (té pulverizado) o del *sencha* (té preparado a partir de hojas secas) que se degusta en el “arte del té”, o incluso el té preparado al estilo inglés (mediante infusión de hojas fermentadas) y el vino, debido a la cualidad de sabor ligeramente amargo que contienen. Aunque nunca aparece aplicado al gusto del tacto, también se emplea *shibui* referido al sentido de la vista (cuando, por ejemplo, se hace referencia al aprecio por los colores mates o tenues o al aspecto de una cerámica de superficies rugosas), así como al sentido del oído (cuando se produce un efecto áspero al emitir un sonido).

Mediante el término *shibui*, que encuentra manifestación sobre todo en el “arte del té”, se hace referencia a una belleza de tipo elegante y melancólica, por lo que algunos autores se refieren este término como una ampliación del concep-

---

<sup>173</sup> .- *Ibid.*, p. 48.

to de *aware*, en el sentido de reconocer la fugacidad del mundo con pena y dolor. Sería la sensación que se produce en el ser humano al percibir la transitoriedad del mundo, lo que es expresado en el budismo mediante el término *mujô*.

### - *Fûryû*

Otro concepto que influyó profundamente en el “arte del té”, de igual modo que los de *wabi*, *sabi*, *suki*, *ma* o *shibui*, es el de *fûryû* (literalmente, “flotar con el viento”). Procedente del término chino *fêngliu*, entró en el vocabulario japonés hacia el siglo VIII para hacer referencia a la elegancia cortesana y el refinamiento en el comportamiento. A medida que la atmósfera sugerida por *wabi* comenzó a predominar durante el siglo XVI, especialmente desde la época de Sen Rikyû, cambió su significado para dar expresión a los ideales de *wabi*.<sup>174</sup>

Como observa Sen Sôshitsu XV sobre este concepto:

Mirando los caracteres que componen esta palabra encontramos que *fû* significa viento y *ryû* significa fluir. Esto sugiere que nuestro espíritu debe fluir a través de la vida como el viento que fluye a través de toda la naturaleza. Identificarse de esta manera con la naturaleza necesariamente crea un estado mental con una cualidad objetiva, imparcial.<sup>175</sup>

*Fûryû* no se encuentra limitado a una clase social en particular, siendo patrimonio de todos aquellos que aprecian la naturaleza en su inexpresable fluir. *Fûryû*, como una filosofía de vida, no es posesión tampoco de escritores o artistas, pues, como a menudo enseñaba Sen Rikyû, *fûryû* podía ser encontrado en los simples actos de la vida cotidiana de cualquiera.<sup>176</sup> La adaptación a la naturaleza, al proceso de las estaciones, con sus rigores climáticos correspondientes y los

---

<sup>174</sup> .- Cf. Graham, Patricia J. 1998, p. 60.

<sup>175</sup> .- Sen, Sôshitsu XV 1995, p. 66.

<sup>176</sup> .- Cf. *ibid.*, pp. 66-67. Según apunta Sen Sôshitsu XV sobre la relación de este concepto con el “camino del té”: “*Fûryû* señala sólo lo que es absolutamente esencial para equilibrio y proporción. Por otra parte, *fûryû* rehúsa ser perfecto; incluye lo imperfecto. Con montañas, arroyos, flores y el paso de las estaciones presente en la mente, con el espíritu de *fûryû*, preparamos una taza de té”. *Ibid.*, p. 67.

innumerables sobresaltos que en ésta se producen no es una tarea simple de realizar. Sen Sôshitsu XV valora del siguiente modo lo que el budismo Zen enseña sobre este proceso de adaptación:

En el Zen, cuando una persona se identifica con el frío o el calor, los extremos de caliente y frío desaparecen. Esta realización de la no-dualidad se aplica a todos los dualismos que invaden al hombre: vanidad y envidia, felicidad y tristeza, vida y muerte, riqueza y pobreza, amor y odio –todos estos pueden ser integrados–. El trabajo diario de llegar a hacerse uno con las tareas diarias más pequeñas conduce a la unión de la mente con las estaciones y con la naturaleza. Sólo entonces podemos apreciar que cualquiera que sea la estación que estamos experimentando ahora, es la mejor.<sup>177</sup>

De este modo, puede observarse cómo el concepto de *fûryû*, el cual es aplicado tanto a la práctica del té como a otras artes, suscita de una manera inequívoca esa conciliación con la naturaleza de la que se habla frecuentemente en el budismo de Meditación.

Suzuki Daisetz describe también la intuición *zen* de la belleza en la naturaleza a través de la contemplación estética desinteresada mediante el ideal religioso y estético de *fûryû*, el cual ya había sido identificado por el poeta Bashô como el espíritu que se extiende por las artes y artesanías de Japón:

Tal disfrute desinteresado de la naturaleza [...] es conocido como *fûryû*, y aquellos sin este sentimiento de *fûryû* se encuentran clasificados entre los más incultos de Japón. El sentimiento no es simplemente estético, tiene también una significación religiosa.<sup>178</sup>

---

<sup>177</sup> .- Cf. *ibid.*, pp. 68-69.

Asimismo existe el término *fûga*, que se encuentra relacionado con *fûryû* y suele traducirse del mismo modo, aunque *fûga* es aplicado normalmente en el caso de la poesía. Hisamatsu aprecia de este modo las características de *fûga*: “Empleado en el mismo sentido que *miyabi* [cortesía elegante, dignidad] se trata de un término básico en la estética japonesa, abrazando elegancia (*yûbi*), sublimidad (*yûdai na bi*) y otros tipos de belleza”. Hisamatsu, Sen’ichi 1978, p. 103.

<sup>178</sup> .- Suzuki Daisetz, T. 1988, p. 81.

En su obra *Zen and Japanese Culture*, Suzuki Daisetz expresa asimismo que, del mismo modo que sucede con *yûgen*, *sabi* y *wabi*, *fûryû* expresa una actitud de desapego o desprendimiento artístico,<sup>179</sup> y expone además que este disfrute desinteresado de la belleza en la naturaleza representado por el espíritu imperdurable y desapegado de *fûryû* se encuentra expresado en su forma más profunda a través del extremo desapego artístico de los “poemas de muerte” (*yuige*) de la tradición Ch’an y Zen.<sup>180</sup>

Todos estos términos culturales japoneses –no originados, pero sí elaborados abiertamente en relación con la doctrina contenida en el budismo Zen– están destinados a representar distintos estados estéticos relacionados con aspectos tanto materiales como espirituales. Dichos estados de ánimo se encuentran determinados por causas –que pueden ser hechos, imágenes u otros elementos de la vida diaria capaces de provocar concretamente placer, melancolía, dolor u otros sentimientos– y aparecen acompañados de los estados físicos y mentales consignados como *shikan* (“contemplación calmada” o “discernimiento tranquilo”), *mu-shin* (“no-mente” o “conciencia pre-consciente y espontánea”) e *his-hiryô* (estado “sin pensamiento” o estado neutral o no posicional en la estabilidad meditativa sobre la nada, entre pensamiento y no pensamiento). Dichos conceptos estéticos son los que dan forma a una singular forma de contemplar la belleza, que emana de una apreciación de las cualidades naturales de los objetos concretos que rodean a los seres humanos de modo ordinario. Éste sería el modo de introducir el arte en la experiencia cotidiana, y lo que permitiría entrar en íntima relación con la vida y apreciar la realidad en su verdadera profundidad o en su pura “talidad”.

Resulta considerable la dificultad existente para la captación de estos conceptos y su posterior aplicación en los diferentes medios artísticos, principalmen-

---

<sup>179</sup> .- Cf. Odin, Steve 2001, pp. 148-149.

<sup>180</sup> .- Cf. Suzuki Daisetz, T. 1988, p. 82. Sobre este particular tipo de “poemas de muerte” o de “partida de la vida”, ver adelante, pp. 553-556.

te a causa de que las cualidades estéticas aquí reseñadas no se encuentran establecidas de un modo absoluto. Por el contrario, el significado de todos estos términos varía según la percepción de aquellos teóricos del arte que los expusieron en diferentes momentos de la historia japonesa, por lo que es necesario valorar cada uno de ellos dentro de su contexto correspondiente.<sup>181</sup>

Para descubrir los significados de aquellos conceptos inherentes al ámbito de la cultura japonesa que influyeron y continúan influyendo en el desarrollo del arte *zen*, indudablemente se requiere tener una disposición especial para la apreciación de lo bello. No obstante, aunque se posea tal disposición en mayor o menor medida, lo que puede percibirse claramente mediante la evaluación de todos estos conceptos es que nada es estético por sí mismo. Se tenga la concepción del arte que se tenga, lo único que hacen los seres humanos que se deciden a desarrollar sus capacidades artísticas es proyectar una determinada morfología de sus propios sentimientos para, posteriormente, reconocer en ese reflejo proyectado en la obra de arte los sentimientos que trazó su propio espíritu; es decir, el arte no sería más que una proyección sentimental.

#### APRECIACIONES SOBRE ESTÉTICA ZEN

Debido al especial carácter del arte desarrollado en el contexto de budismo de Meditación chino y japonés con respecto al arte religioso en general, e incluso en relación con el arte de otros tipos de budismo, surge la necesidad de establecer una serie de conceptos o características que sean útiles para definir este complejo artístico distintivo.

Autores como Okakura Kakuzo, Anesaki Masaharu, Arthur Waley, Bruno Taut, Ernest Fenollosa, Suzuki Daisetz, Hisamatsu Sin'ichi, Hasumi To-

---

<sup>181</sup> .- A modo de ejemplo puede verse a este respecto la explicación de los conceptos de *yûgen* y *mushin* en el teatro *nô* según la comprensión de dos de sus más grandes maestros: Zeami Motokiyo y Konparu Zenchiku. Ver adelante, pp. 633-641 y 653-656.



shimitsu, Haga Kôshirô, Hugo Munsterberg, Thomas Hoover o, más recientemente, Helen Westgeest, han expresado su opinión sobre las características estéticas propias del arte surgido en los templos y monasterios del budismo Zen, lo que, sin duda, resulta fundamental para poder realizar el análisis de las diferentes manifestaciones artísticas surgidas en este contexto, y valorar las potenciales repercusiones estéticas derivadas de los principios filosóficos y doctrinales del budismo Zen.<sup>182</sup>

De entre todos los autores citados, Hisamatsu Sin'ichi sobresale como la figura que ejecutó un estudio integral con el propósito de examinar metódicamente este unitario complejo cultural surgido en Asia Oriental. Dicho estudio fue elaborado de tal manera que pudieran ser apreciados cuáles son los rasgos definitorios del Zen y, por lo tanto, lograr dejar claro así el origen del cual derivan todas las formas expresivas que se integran en este ámbito cultural. Tales manifestaciones, según señala este autor, cumplen una serie de siete características interrelacionadas que manifiestan todas ellas “el tema fundamental de expresión” del budismo Zen.<sup>183</sup>

En realidad, existen actualmente diversas teorías sobre estética *zen*, la mayoría de las cuales siguen las líneas básicas trazadas por algunos autores de la escuela de Kyoto (principalmente por Suzuki Daisetz y Hisamatsu Sin'ichi). Frente a la integración de una serie de siete rasgos interrelacionados, que son nítidamente delineados en la obra *Zen to bijutsu* de Hisamatsu Sin'ichi, las características que expone Suzuki aparecen dispersas en numerosos puntos de su extensa relación de obras, por lo que sus distintas definiciones tienden a crear

---

<sup>182</sup> .- Cf. Okakura, Kakuzo 2000 (1904) y 1998 (1906); Waley, Arthur 1922; Anesaki, Masaharu 1923 y 1973 (1932); Suzuki, Daisetz T. 1996 (1938); Hisamatsu, Sin'ichi 1971, 1974, 1982 (1958); Taut, Bruno 1958; Hasumi, Toshimitsu 1962 (1960); Fenollosa, Ernest 1963; Hoover, Thomas 1977; Munsterberg, Hugo 1993 (1957); Westgeest, Helen 1996.

<sup>183</sup> .- Sobre “el tema fundamental de expresión”, cf. Hisamatsu Sin'ichi 1974, pp. 38-40. Ver también arriba el apartado titulado *Marco teórico para el estudio del arte zen*, pp. 13-18.

cierta confusión. La referida confusión aumenta aún más para los lectores foráneos, debido a que Suzuki emplea rigurosamente términos japoneses como *wabi* o *sabi* para definir características estéticas presentes tanto en el arte japonés como en el arte específicamente *zen*.<sup>184</sup> Por otra parte, un autor como Hasumi Toshimitsu, no precisa unas características singulares del arte *zen*. Siguiendo los razonamientos de Suzuki, este autor expone que las características propias del arte surgido bajo la influencia del budismo Zen se han de encontrar en estrecha relación con las características del arte japonés, y declara además que todas las artes japonesas, incluyendo las artes *zen*, han de ser concebidas como vías o caminos (*dô*) de iluminación.<sup>185</sup>

Por la parte occidental, existe el caso de una autora como Helen Westgeest, quien realizó un estudio sobre la influencia de la estética del budismo Zen en la pintura contemporánea basándose principalmente en las ideas planteadas por Suzuki Daisetz. Dicha autora cita en su trabajo las características adelantadas por Hisamatsu Sin'ichi al percibir de algún modo la importancia de su tarea; sin embargo, sin realizar más que una leve valoración de tres de esas características, pasa a ocuparse de otros rasgos del budismo Zen y de su arte según fueron expresados por Suzuki Daisetz y otros autores que ella encuentra en estrecho paralelismo con el trabajo, visiones o métodos de ciertos artistas occidentales de la década de 1950.<sup>186</sup> Otro caso es el de Tomas Hoover, quien, previamente a su exposición de carácter general sobre las diferentes artes *zen*, reseña seis de las características avanzadas por Hisamatsu Sin'ichi —obviando de este modo una séptima—, aparte de no registrar la obra en que tales características aparecen des-

---

<sup>184</sup> .- A la dificultad de interpretar unos conceptos que resultan indefinibles incluso en lengua japonesa, hay que añadir que aunque se pueda considerar que tales conceptos y otros relacionados encuentran presencia en el contexto del Zen con mayor o menor intensidad, ciertamente emergen de un fondo distinto —normalmente mucho más antiguo— en la historia del pensamiento estético japonés.

<sup>185</sup> .- Sobre los rasgos característicos del arte japonés según la interpretación de Suzuki Daisetz y Hasumi Toshimitsu ver arriba, pp. 165-166, nota 99. Sobre el concepto de *dô* aplicado a las artes japonesas, ver arriba, pp. 86-97.

<sup>186</sup> .- Cf. Helen Westgeest 1996, p. 17. Sobre esta obra, ver adelante, pp. 801-802.

critas.<sup>187</sup> En el caso de Wybe Kuitert, una aplicada investigadora de obras de jardinería japonesa, incluso niega –sin tan siquiera dignarse a realizar algún tipo de análisis– la validez de las características expuestas por Hisamatsu Sin’ichi, considerándolas como “bastante facticias” y “definidas mediante un razonamiento bastante artificial”.<sup>188</sup>

A pesar del aparentemente confuso estado de la cuestión, resulta evidente que para poder realizar una apropiada interpretación del arte surgido a partir de la influencia del budismo Zen es necesario examinar una serie de características (que, tal vez, puedan aparecer interrelacionadas) cuya base sea compartida por todas las artes que se integran en este contexto, lo cual requiere estudiar el especial complejo cultural en que se desenvuelve el arte que se puede designar como “arte *zen*”. En Hisamatsu Sin’ichi, representante del poderoso movimiento filosófico de la escuela de Kyoto, se presupone el conocimiento de este complejo cultural, pues gracias a ello pudo deducir esa serie de características expuestas en su obra con tanta claridad.<sup>189</sup>

Personalmente, coincido con la opinión de quienes señalan que las siete características estéticas que sondeó Hisamatsu son perfectamente válidas para abordar el análisis de muchas de las manifestaciones artísticas que surgieron bajo la influencia de los templos y monasterios del budismo Zen. No obstante, tras las críticas que han sido avanzadas en este terreno, se imponen ciertas revisiones que serán expuestas más adelante, tanto en el apartado dedicado al pensamiento estético de este autor como en otros relativos a las distintas artes.

---

<sup>187</sup> .- Cf. Hoover, Thomas 1977, pp. 9-13.

<sup>188</sup> .- Kuitert, Wybe 1988, p. 153. Sobre las críticas de esta autora en relación con las características expuestas por Hisamatsu, ver adelante, pp. 231 y 357-372.

<sup>189</sup> .- Como observa Dumoulin: “Entre la riqueza de literatura sobre arte Zen japonés, es merecedor de mención en primer lugar el estudio de Hisamatsu Sin’ichi *Zen and the Fine Arts*. El libro contiene no sólo una excelente selección de ilustraciones de varias esferas culturales y tablas de arte descriptivas, sino también una introducción al arte Zen y a la estética Zen presentada metafísicamente”. Dumoulin, Heinrich 1990, p. 251, nota 17. Un breve apunte biográfico de Hisamatsu, puede consultarse arriba, p. 13, nota 16.

## APRECIACIONES SOBRE ESTÉTICA ZEN EN LA ESCUELA DE KYOTO

Como ha sido observado, aunque ya existían numerosos tratamientos sobre la naturaleza del arte y la belleza desde el periodo Heian, fue durante el periodo Meiji cuando se instituyó el término *bigaku* para definir la disciplina occidental conocida como “estética”.<sup>190</sup> No obstante, hay que señalar que los primeros especialistas japoneses en el campo de *bigaku* fueron todos ellos estudiantes de la estética occidental, especialmente alemana, de tal modo que no prestaron mucha atención a su propia tradición nativa. Esta tendencia fue alterada sólo cuando surgieron estudios filosóficos sobre estética japonesa tradicional y pre-moderna, como son, por ejemplo, *La estructura de iki* (*Iki no kôzô*, 1930) de Kuki Shûzô (1888-1941) o *Yûgen y aware* (*Yûgen to aware*, 1939) de Ônishi Yoshinori (1888-1959).

En el momento actual existe un hueco entre los teóricos de la estética académicos, quienes se encuentran dedicados principalmente a definir la naturaleza de la belleza mediante los métodos occidentales, y críticos de arte profesionales, quienes tratan de apreciar las obras de arte de acuerdo con los criterios tradicionales japoneses. De este modo, como es apreciado por Ueda Makoto: “Una síntesis de la estética japonesa y la occidental todavía permanece como el desafío final para ambos de estos grupos”.<sup>191</sup>

Aunque aún ha de ser realizada dicha síntesis de una manera sistemática, los autores japoneses que serán considerados a continuación desarrollaron una orientación comparativa entre Oriente y Occidente en el campo de la estética. Cuando Japón abrió sus fronteras tras el inicio del periodo Meiji y comenzó a asimilar ideales, normas y valores occidentales, fue cuando surgió la figura de quien es considerado como el principal filósofo especulativo de Japón, Nishida Kitarô (1870-1945), cuyas obras inspiraron una corriente de pensamiento que se ha prolongado en los llamados filósofos de la escuela de Kyoto.

---

<sup>190</sup>. - Ver arriba, p. 111-112, nota 14.

<sup>191</sup> .- Ueda, Makoto 1983, p. 19. Cf. Odin, Steve 2001, p. 124.

A continuación, se reseñarán algunos de los rasgos más destacados de la metafísica de la “nada” y sus implicaciones estéticas siguiendo la exposición avanzada por destacados filósofos de esta escuela como Nishitani Keiji, Nishida Kitarô, Suzuki Daisetz y Hisamatsu Sin’ichi en algunas de sus obras. La introducción al pensamiento estético de dichos representantes de esta escuela de filosofía moderna japonesa, será lo que sirva para exponer las más recientes teorías sobre estética *zen* y, de este modo, clarificar la manera en que ha de entenderse el arte que surge bajo la influencia del budismo de Meditación.

Todos estos autores, profundamente arraigados en el budismo Zen al tiempo que con un amplio bagaje en la historia intelectual de Occidente, coincidieron en afirmar que las manifestaciones artísticas producidas en el contexto del budismo de Meditación se encuentran basadas en el principio budista de la “nada”. Puede decirse que, en general, los escritos de los autores de la escuela de Kyoto de filosofía moderna se caracterizan por presentar una filosofía comparativa oriental-occidental articulada a través del marco general de la metafísica budista de la “vacuidad” (*kû*) o “absoluta nada” (*mu*) como medio para acceder a la realidad estética, abordando dicha metafísica como el marco general en que es formulada la doctrina de la estética *zen*.

Aunque los pensadores más destacados de la escuela de Kyoto se han centrado particularmente en la filosofía de la religión, asimismo se han realizado en ciertas obras contribuciones de gran valor en el campo de la estética *zen*. En especial, tales contribuciones se encuentran incluidas en las obras *¿Qué es religión?* (*Sûkyô to wa nani ka*, 1961) de Nishitani Keiji, *Arte y moralidad* (*Geijutsu to dôtoku* 1923), y otros varios ensayos de Nishida Kitarô –entre los que destaca “Explicación de la belleza” (“Bi no setsumeï”, 1900)–, *Budismo Zen y su influencia en la cultura japonesa* (*Zen Buddhism and Its Influence in Japanese Culture*, 1938) de Suzuki Daisetz y *Zen y bellas artes* (*Zen to bijutsu* 1958) de Hisamatsu Sin’ichi, en las que se exponen relevantes ideas sobre el fenómeno de la experiencia estética en el contexto del budismo de Meditación japonés.

## Nishitani Keiji

De acuerdo con la metafísica de la “nada” expuesta por los filósofos de la escuela de Kyoto, la realidad ha de ser analizada en tres niveles mediante un triple proceso de “auto-vaciamiento” que actúa desde el “ser” (*u*) –el nivel de unión al sujeto cartesiano y al mundo externo de los objetos materiales– “relativa nada” (*sôtaiteki mu*) –el nivel de “negatividad” (*kyomu*), que rompe las ataduras hacia el ego y las cosas materiales vaciándolas en el vacío del no ser, pero todavía retiene una ligadura sutil a la nada misma–, y “absoluta nada” (*zettai mu*) o “vacuidad” (*kû*) –el nivel de completo “desapego” (*mushûjaku*) tanto del ser como del no ser, tanto de las formas materiales como del vacío mismo–.

En la obra *¿Qué es religión?* (*Sûkyô to wa nani ka*, 1961) traducida al inglés bajo el título *Religion and Nothingness* (1982), Nishitani Keiji (1900-1990) proporcionó una lúcida descripción de esta lógica *zen* del vacío –que va desde el ser hacia la nada relativa y, de aquí, hacia la absoluta nada–, así como de los correspondientes grados de apego y desapego.

Como fue puntualizado por Nishitani Keiji, este triple proceso de auto-vaciamiento actúa en primer lugar desde el punto de vista del “ser”, señalando que “la verdadera existencia de ese ser es marcada por un ‘auto-apego’”.<sup>192</sup> Del nivel caracterizado por la unión al ego y sus objetos de percepción, se pasa al nivel nihilista de “nada relativa”, caracterizado por la unión a la nada misma. En este nivel, a pesar de negarse el ego cartesiano en el vacío del no-ser, puede observarse que el no-ser permanece aún apegado al vacío o a la nada misma: “La nada puede ser vista aquí como una negación del ser, pero [...] en la medida en que el ser se encuentra apegado a él”.<sup>193</sup> El nivel correspondiente al punto de vista del camino medio de la “nada” o “absoluta nada”, caracterizado por un total “desapego” (*mushûjaku*) tanto del ser como del no-ser, fue descrito por Nishitani del siguiente modo:

---

<sup>192</sup> .- Nishitani Keiji 1961, p. 38; 1982, p. 32.

<sup>193</sup> .- *Ibid.*, p. 39; 1982, p. 33.

El budismo va más allá al hablar de “la vacuidad de la visión nihilista” por la cual enfatiza esa “absoluta nada” en la que nihilizando la vacuidad sería asimismo vaciada.[...] Todos los apegos son negados: tanto el sujeto como el modo en que las “cosas” aparecen como objetos de apego son vaciados. Todo se encuentra ahora verdaderamente vacío, y esto significa que todas las cosas se hacen presentes así mismas aquí y ahora, tal como son, en su realidad original. Ellas se presentan así mismas en su talidad, su *tahatâ*. Esto es no-apego.<sup>194</sup>

Como declaró Nishitani: “Cuando es negado todo ‘apego’ (*shûjaku*) tanto a los sujetos como a los objetos o a la nada misma, esto es ‘no-apego’ (*mushûjaku*)”.<sup>195</sup> Así, mientras el punto de vista del ser es caracterizado por un auto-apego que deviene en eternalismo, el punto de vista de nihilización de la nada o apego a la nada misma deviene en aniquilamiento. Sin embargo, el punto de vista de la vacuidad o absoluta nada se encuentra desplegado mediante una actitud psicológica de completo desapego.<sup>196</sup> Si bien en ciertas ocasiones Nishitani se refirió a asuntos relacionados con la estética del budismo Zen –como, por ejemplo, cuando relacionó la poesía de Matsuo Bashô con la auto-negación–,<sup>197</sup> normalmente se ocupó en describir la realización de la absoluta nada mediante el desapego en el contexto de su elaboración de una filosofía de la religión.<sup>198</sup>

## Nishida Kitarô

Nishida Kitarô (1870-1945) es generalmente reconocido como el más destacado filósofo moderno japonés. Para dar una idea de su prolífica carrera literaria, las *Obras reunidas de Nishida Kitarô* (*Nishida Kitarô zenshû*) suman diecinueve volúmenes que contienen sus principales obras filosóficas, a las cuales hay que sumar seis volúmenes de *Ensayos filosóficos* producidos en los últimos diez años de su vida.

---

<sup>194</sup> .- *Ibid.*, p. 40; 1982, p. 34.

<sup>195</sup> .- *Ibid.*, p. 40; 1982, p. 34.

<sup>196</sup> .- Cf. Odin, Steve 2001, p. 126.

<sup>197</sup> .- Cf. Nishitani Keiji 1961, pp. 145-146; 1982, pp. 128-129.

<sup>198</sup> .- Sobre la posición de Nishitani, cf. el prefacio de su obra (1961, 1982).

Nishida Kitarô es especialmente conocido por emplear la noción de “experiencia pura” (*junsui keiken*) libre de todo dualismo según se encuentra expuesta en *Investigación sobre el bien* (*Zen no kenkyû*, 1911),<sup>199</sup> así como en sus posteriores reformulaciones budistas de esta idea en términos de “lugar” (punto, campo, matriz) de la nada. Puede decirse que la contribución general de Nishida ha sido la de realizar una síntesis global mediante una visión comparativa en la que se incluye tanto la filosofía occidental y oriental como el diálogo entre budismo y cristianismo, todo ello en el marco de los conceptos básicos de *kû* (vacuidad) y *mu* (nada).

Muchas de las ideas de Nishida relacionadas con el arte se encuentran expuestas en *Arte y moralidad* (*Geijutsu to dôtoku*),<sup>200</sup> obra en la que desarrolló una discusión contra la identificación de la belleza como placer hedonista, la cual era aceptada en Japón sin ningún tipo crítica. En contraste con esta visión, Nishida Kitarô relacionó la noción de Kant de la belleza como un placer que es “desinteresado” (*interesselos*) con el sentido japonés tradicional de la belleza, el cual define en términos del ideal *zen* de *muga* (scr. *anâtman*), “desinterés”. Esta referencia a la idea de Kant sobre el sentido de la belleza como algo “desinteresado” le sirvió para determinar los actos a priori, condiciones o terrenos desde los cuales surgen tanto las decisiones morales del ser como la creatividad del artista. La noción planteada por Kant de un “acto de desinterés estético” por parte del sujeto, fue contemplada por Nishida como una condición a priori para la posibilidad de una experiencia de la belleza en general.<sup>201</sup>

Tales ideas desarrolladas en *Geijutsu to dôtoku* se encontraban ya sucintamente planteadas en “Explicación de la belleza” (“Bi no setsumeï”),<sup>202</sup> uno de los primeros ensayos filosóficos que Nishida escribió once años antes de la pu-

---

<sup>199</sup> .- Existe trad. al inglés por Valdo H. Viglielmo publicada en 1962; también por Abe Masao y Christopher Ives 1990. También existe trad. al español de Anselmo Mataix, S.J. y José M. de Vera, S.J., en 1963; y por Alberto Luis Bixio, en 1995.

<sup>200</sup> .- Existe trad. al inglés por David A. Dilworth y Valdo H. Viglielmo 1973.

<sup>201</sup> .- Nishida, Kitarô 1965, vol. 3, p. 274. Cf. Odin, Steve 2001, p. 129.

<sup>202</sup> .- En Nishida Kitarô 1965, vol. 13, pp. 78-80. Cf. Odin, Steve, trad. 1987, pp. 211-217.



blicación de su obra básica, *Zen no kenkyû*. Tras criticar en este ensayo lo que él advertía como una consideración insatisfactoria de la experiencia estética en la tradición occidental, Nishida procedió a examinar la idea kantiana de desapego artístico en relación con su propio concepto budista Zen de la belleza.

Nishida comenzó su ensayo *Arte y moralidad* realizando un intento de formular una adecuada definición de la belleza (*bi*), o lo que él denominó como el “sentido de la belleza” (*bikan*), exponiendo la consideración de que la belleza es una cualidad creada por la subjetividad humana, la cual se extiende tanto a la vertiente creativa como a la contemplativa:

El juicio estético, de acuerdo con Kant, es un juicio del sentimiento; así, ¿no debería por tanto ser buscada la esencia de lo bello en el acto de apreciación estética? Pero la conciencia artística no se encuentra limitada a la apreciación. La esencia del arte debe también ser localizada en el acto creativo del artista. En realidad la apreciación, también, debe concebirse como encallada sobre una clase de acto creativo, pues el conocedor también aprecia una obra de arte a través de una participación indirecta en el acto creativo del artista. La esencia de lo bello debe ser entonces buscada en el acto subjetivo, por una parte, pero no podemos ayudar pensando, por la otra, que una *cosa bella* existe objetivamente por nuestro juicio estético.[...]

Lo bello, no es necesario decirlo, no es una cualidad existencial de las cosas, porque el sentimiento estético es un estado subjetivo despertado por las cosas.[...] <sup>203</sup>

En un esfuerzo por encontrar una definición de la belleza más satisfactoria que la de los empiristas británicos, Nishida enfocó su visión en la explicación desarrollada por la tradición de la estética idealista alemana inspirada por la *Crítica del juicio* de Kant, donde el sentido de la belleza es definido como consistiendo puramente en “placer desinteresado”. Desde el punto de vista de una estética comparativa occidental-oriental, puede observarse que la principal contribución de Nishida en este ensayo consiste en el modo en que procedió a continua-

---

<sup>203</sup> .- Nishida Kitarô 1973, p. 5.

ción a reformular la concepción de la belleza según Kant en términos de una noción filosófica clave en la tradición del budismo de Meditación japonés (*muga*), la cual puede ser traducida en este contexto como “éxtasis”, “no-ser”, “no-ego”, “desapego” o “desinterés”.<sup>204</sup> Nishida arguyó que cuando una persona se encuentra desapegada del mundo y percibe todas las cosas con una actitud de desinterés estético en su sentido como *muga*, entonces cualquier objeto de la realidad, sea lo que sea, puede ser contemplado como bello. En palabras de Nishida:

Un gran hombre que se encuentra distante no sólo de los asuntos externos sino también completamente divorciado de cualquier pensamiento de auto-interés alcanza el punto donde todo en la vida da un sentido a la belleza.[...] Por lo tanto, si quieres adquirir un auténtico sentido de la belleza, debes afrontar las cosas en estado de puro *muga*.<sup>205</sup>

Tras definir el sentido de la belleza como imparcialidad estética en el sentido budista Zen de *muga*,<sup>206</sup> Nishida declaró que la belleza es idéntica a la verdad, haciendo hincapié en que la belleza entendida como *muga* es idéntica sólo con la verdad “intuitiva” (*chokkakuteki no shinri*) y no con la verdad intelectual lograda mediante el pensamiento discriminatorio (*shikôryoku ni yotte etaru shinri*), criticando el rechazo de la verdad intuitiva y la valoración solamente la verdad lógica como “meras fantasías de poetas” (*shijin no kûsô*).

---

<sup>204</sup> .- Nishida sostuvo la concepción kantiana de la belleza en la naturaleza y el arte como un “placer desinteresado”, frente al “placer hedonista” o “placer estable” descrito por los empiristas británicos Burke y Marshall. Además observó que esta noción kantiana de la belleza es la que se encuentra en armonía en mayor medida con el sentido de la belleza japonesa concebido como *muga*. Cf. Odin, Steve 1987, p. 215-216; ver también 1965, vol. 13, p. 78.

<sup>205</sup> .- En Odin, Steve 1987, p. 216. Cf. Nishida Kitarô 1965, vol. 13, p. 79.

<sup>206</sup> .- Como señala Eidô Shimano sobre la interpretación del concepto de *muga* en el contexto del budismo Zen: “La gente puede interpretar el desinterés como un término moral y ético. En cierto modo es una hermosa actitud ser desinteresado, pero el budismo Zen no habla sobre esta clase de actitud, sino sobre realizar la Realidad Fundamental que no tiene yo, ni entidad, ni elemento ni partículas. Más bien, este universo infinitamente dimensionado es el yo en sí mismo”. Shimano, Eidô Tai y Kôgetsu Tani 1992, p. 86.

Mientras el ensayo de Nishida comienza con un esfuerzo por definir lo “bello” (*bi*), concluye con una clarificación de las relaciones entre las tres disciplinas filosóficas del arte (*bijutsu*), religión (*shûkyô*) y moralidad (*dôtoku*), arguyendo ahora que desde el momento en que la belleza se encuentra enraizada en la experiencia de *muga* entendida como éxtasis o desinterés, se trata en definitiva de la misma clase que la religión. En el budismo Zen japonés, *muga* o no-ego es un término empleado frecuentemente para describir la experiencia desinteresada del *satori*. Según observa Steve Odin, cuando Nishida define la belleza como *muga*, consecuentemente sugiere la proximidad de la experiencia estética con la misma iluminación espiritual. No obstante, Nishida aclaró que mientras el *muga* de la belleza es “el *muga* del momento, (*ichiji no muga*), el *muga* de la religión es “*muga* de la eternidad” (*eikyû no muga*).<sup>207</sup>

Nishida afirmó hacia el final de su ensayo que la moralidad también deriva originalmente de la experiencia de *muga*. Tal reivindicación concuerda con otra de las definiciones que aparecen en los diccionarios de *muga* como “altruismo”, que es la implicación moral de este término en su sentido de “desinterés” o “no-ego”.<sup>208</sup>

A pesar de que Nishida observó que la moralidad es originada en el mismo reino que el arte y la religión, afirmó que aún pertenece al “mundo de la discriminación” (*sabetsukai*) desde el momento en que la idea del deber, que resulta esencial para la moralidad, está construida tanto sobre la distinción entre el yo y los otros como entre el bien y el mal. De este modo, la moralidad no es todavía igual a los dominios sublimes de la religión y el arte en donde en mundo de la discriminación es trascendido completamente. Aún así, Nishida concluyó apun-

---

<sup>207</sup> .- Cf. Odin, Steve 2001, pp. 131-132.

<sup>208</sup> .- Como observa Odin: “Por lo tanto el ensayo de Nishida “Una explicación de la belleza” (“*Bi no setsumeï*”) anticipa de nuevo un importante tema de su obra *Arte y moralidad* (*Geijutsu no Dôtoku*): en un capítulo titulado “El punto de unión de verdad, moralidad y belleza” (“*Shinzenbi no gôitsuten*”), Nishida enfatiza que el punto de fusión tanto para arte y moralidad es la experiencia extática de la auto-negación surgiendo desde el punto de vista de la intuición religiosa”. *Ibid.*, pp. 132-133.

tando que, cuando la moralidad avanza a su grado más alto, no existe diferencia entre lo religioso, lo artístico y los puntos de vista morales.

Como aprecia Steve Odin, en el análisis final, la percepción básica expuesta por Nishida en su ensayo “Bi no setsumeï” es que las esferas del arte, religión y moralidad difieren tanto en extensión como en profundidad. Por tanto, Nishida estableció una jerarquía de grados o valores, todos los cuales son originados desde la experiencia básica de *muga*. La aplicación del término *muga* (o “desinterés”) para definir la belleza en este ensayo anticipa su noción de una “pura experiencia” sin ego, tal como será desarrollada en su primera obra publicada, *Zen no kenkyû*. En la medida en que la “experiencia pura” (*junsui keiken*) es entendida como “experiencia inmediata” (*chokusetsu keiken*) desprovista de diferenciación entre objeto y sujeto y vaciada de reflexión cognoscitiva, puede decirse que la belleza entendida como *muga* o desinterés es un modo de experiencia pura.

En su filosofía posterior, Nishida reformularía su noción anterior de experiencia pura en términos de *mu no basho*, el “lugar de la nada”, que es en sí misma precisamente el lugar de *muga* o desinterés. De este modo, la descripción de Nishida del sentido kantiano de la belleza como placer desinteresado desde el punto de vista de *muga* puede ser entendida como una experiencia pura desprovista de ego en la que el ser es vaciado y todos los eventos pueden ser contemplados tal como son en la belleza de su puro ser tal.<sup>209</sup>

## **Suzuki Daisetz**

Aunque ya hacia finales del siglo XIX se desarrollaron algunos contactos por parte de ciertos especialistas occidentales con la doctrina del budismo de Meditación, resulta preciso reconocer a Suzuki Daisetz (1870-1966) como el primer expositor de las enseñanzas Zen en Occidente. Fue principalmente a tra-

---

<sup>209</sup> .- Cf. *ibíd.*, pp. 133-134.

vés de sus obras escritas originalmente en lengua inglesa como el Zen fue introducido a Occidente y logró alcanzar una gran popularidad.<sup>210</sup> Ello fue realizado en los campos de la filosofía, la psicología, la meditación y el arte, sentando así las bases para el entendimiento del budismo Zen que han sido seguidas desde entonces por numerosos practicantes y simpatizantes occidentales de la doctrina del Zen de la escuela Rinzai.

En obras como en *Zen y la cultura japonesa (Zen and Japanese Culture)*, publicada originalmente en inglés en 1938 bajo el título *Zen Buddhism and Its Influence on Japanese Culture*,<sup>211</sup> Suzuki mostró cómo la tranquilidad desinteresada obtenida mediante la no-mente (*mushin*) funciona como la actitud estética subyacente a las artes y la literatura de Japón influenciadas por el budismo Zen. Suzuki mantuvo en esta obra que el *satori* del Zen y las artes de la cultura tradicional se encuentran profundamente relacionados en la medida en que tienen una procedencia común en el desapego de *mushin*, de donde surge su tesis central según la cual “el estado conocido como *mushin* (*wu-hsin* en chino) [...] es donde todas las artes convergen en el Zen”.<sup>212</sup>

Suzuki observó aquí además que todas las grandes obras de arte y literatura Zen manifiestan la belleza de conceptos como *yûgen* (“misterio profundo”), y que la procedencia final de la cual surgen tales conceptos es la profundidad inconsciente

---

<sup>210</sup> .- Para un resumen de la labor de Suzuki como introductor del Zen en Occidente, ver arriba, volumen I, pp. 13-19. Algunas obras de Suzuki son reseñadas en la bibliografía en los apartados *Traducciones de textos originales*, *Historia, sociedad, pensamiento y religión en Asia*, *Budismo de Meditación*, *Arte y estética zen* y *Zen y arte contemporáneo*.

<sup>211</sup> .- La publicación de esta obra en 1938, produjo una gran sensación en Occidente. En 1940, tras ser traducida al japonés por Kitagawa Momô fue también ampliamente leída en Japón. Posteriormente, en 1959, se publicó en Nueva York una edición aumentada y revisada de esta obra con el título *Zen and Japanese Culture*, la cual fue seguida por nuevas ediciones en 1973, 1988 y 1994. Existe también trad. al español bajo el título *El Zen y la cultura japonesa* editada en 1996. Para la referencia sobre las distintas ediciones de esta obra, puede consultarse la Bibliografía en el apartado *Arte y estética zen*.

<sup>212</sup> .- Suzuki, Daisetz T. 1973, p. 94.

de *mushin*, que refleja un estado mental de “vacuidad” al cual se puede acceder mediante la práctica de la meditación *zen*.<sup>213</sup>

Posteriormente, en su obra *La doctrina Zen de la no-mente* (*The Zen Doctrine of no-Mind*, 1949b), Suzuki arguyó que la enseñanza central que puede encontrarse en el *Sûtra del estrado* atribuido a Hui-nêng –el legendario sexto patriarca chino del budismo de Meditación–, es la doctrina del no-pensamiento (*munen*) o la no-mente (*mushin*), expresando que la no-mente representa el estado de desapego total.

En el núcleo del tratamiento de Suzuki de la estética japonesa se encuentra la doctrina Zen de la no-mente. Según indicó, el sentido japonés de la belleza se encuentra en sí mismo enraizado en el estado psicológico que es conocido en el budismo Zen como *mushin*, término que puede ser traducido diversamente como “no-mente”, “mente vacía”, “sin intelecto”, “no existencia de *shin*”, “mente *mu*”, etc.<sup>214</sup> Suzuki sostuvo que los preceptos del gusto medieval japonés como *yûgen*, *wabi*, *sabi* y *fûryû* manifiestan el ideal Zen de belleza, y que han de ser todos analizados como una función del estado sin ego y sin mente de *mushin*. Tanto la experiencia *zen* del *satori*, como sus múltiples expresiones en las artes y artesanías de la cultura japonesa tradicional, todas tienen como base común este estado psicológico de *mushin*. En *Zen and Japanese Culture*, Suzuki reafirmó su visión de que la doctrina de la no-mente (*munen* o *mushin*) es la enseñanza clave que puede ser encontrada en el *Sûtra Plataforma* de Hui-nêng,<sup>215</sup> y señaló que esta doctrina resulta fundamental al permitir penetrar en el espíritu del Zen y de

---

<sup>213</sup> .- En esta obra, sin duda la más popular de este autor, y que ya desde el tiempo de su publicación se convirtió en la introducción estándar sobre el esteticismo *zen*, Suzuki observó que el propósito principal es mostrar “el papel que el budismo Zen ha jugado a la hora de moldear el carácter y la cultura japonesa, especialmente como es mostrado en las artes en general y en el desarrollo del *bushidô* en particular”. Suzuki, Daisetz T. 1988, p. 18. No obstante, entre las artes japonesas que han recibido la influencia del budismo Zen, Suzuki se limitó a reseñar la poesía *haiku*, el teatro *nô*, la pintura *sumie* y el *chanoyu*, además de incluir el *bushidô*.

<sup>214</sup> .- Cf. *Japanese-English Buddhist Dictionary* 1999, p. 228.

<sup>215</sup> .- Cf. Suzuki, Daisetz T. 1973, p. 111.

sus artes,<sup>216</sup> encontrando asimismo cierta similitud de este concepto con la actitud taoísta de Lao-tzu de “hacer mediante el no hacer” (*wu-wei*)<sup>217</sup> y con la idea de Chuang-tzu de “mente fresca” (*shin-sai*).<sup>218</sup>

Esta doctrina de la no-mente o no-pensamiento ha sido empleada a partir de esta obra de Suzuki tanto por autores occidentales como japoneses para indicar la actitud de desapego o imparcialidad artística que es requerida tanto para la creación como para la observación de obras de arte.

Así, un autor como Richard Pilgrim señala el uso común de *mushin* en la tradición religioso-estética budista japonesa del *geidô* (el *tao* del arte) para significar un estado mental vaciado, desapegado y tranquilo:

Una clave para establecer una influencia específica del budismo Zen en las artes se percibe en el hecho de que esas artes a menudo hablan de obtener la correcta actitud de *mu-shin* (“no-mente”). Esta es la mente *mu* (Nada) de la que a menudo se habla en el budismo Zen –el “medio” (*chû*) o Vacío (*kû*) de la mente, más en general del budismo–.<sup>219</sup>

Por su parte, Yusa Michiko describe el uso que el autor de teatro *nô* Zeami hacía del concepto Zen de *mushin* para significar el estado estético relacionado con la mente-*satori* de *riken no ken*, la “visión de la belleza desapegada”, la cual supone la actitud mental de desapego artístico que ha de ser cultivada tanto por el actor de teatro *nô* como por los espectadores durante la representación de la obra.<sup>220</sup> Hisamatsu Sin'ichi, arguyó de modo similar que la “imparcialidad” (*mukanshin*) o “desapego” (*datsuzoku*) que caracteriza la actitud estética cultivada en el arte y la literatura Zen tradicional tiene su base en el estado sin-ego de *muga* o *mushin*.<sup>221</sup>

---

<sup>216</sup> .- Cf. *ibid.*, pp. 94 y 133.

<sup>217</sup> .- Cf. *ibid.*, p. 133.

<sup>218</sup> .- Cf. *ibid.*, p. 148.

<sup>219</sup> .- Pilgrim, Richard B. 1993, p. 56.

<sup>220</sup> .- Cf. Yusa Michiko 1987, pp. 342-344. Sobre esta teoría de Zeami, ver adelante, pp. 641-644.

<sup>221</sup> .- Cf. Hisamatsu, Sin'ichi 1958, pp. 8-9.

A través de éstas y otras indicaciones, puede observarse como la obra de Suzuki presenta una de las principales teorías de desapego artístico que han surgido en la historia de la estética budista japonesa, al desvelar la doctrina de la no-mente como la manera adecuada de interpretar el disfrute estético “desinteresado” tanto durante el proceso creativo de obras de arte como durante su contemplación posterior.<sup>222</sup>

Varios son los rasgos que Suzuki destacó en su obra *Zen and Japanese Culture* como los más sobresalientes tanto del arte japonés como del arte *zen*, entre los que se encuentran conceptos como desequilibrio, asimetría, pobreza, simplificación, soledad, y términos culturales japoneses como *sabi* (soledad), *wabi* (pobreza rústica), *yûgen* (profundo misterio) o *fûryû* (elegancia flotante), todos los cuales han de ser analizados como una función del estado sin-mente o sin-ego expresado por *mushin*.<sup>223</sup> Conjuntamente con las características citadas, parece interesante atender a las indicaciones ofrecidas por Suzuki Daisetz en uno de sus ensayos, donde se refiere a ciertos elementos característicos que encuentran reflejo en el arte *zen*:

“Entre los rasgos que más señaladamente caracterizan al Zen encontramos los siguientes: espiritualidad, inmediatez en la expresión, desprecio por los convencionalismos formales, y, con frecuencia, un casi desconsiderado deleite en apartarse de los cánones establecidos de respetabilidad. Por ejemplo, cuando las normas exigen un tratamiento sistemático del tema en cuestión, un pintor

---

<sup>222</sup> .- Las obras de Suzuki ejercieron gran influencia en muchos autores que escribieron sobre Zen, entre quienes pueden destacarse Alan Watts, Thomas Merton, Philip Kapleau o Robert Aitken, creando además una corriente de interés entre los poetas y novelistas de la llamada *beat generation* (“generación *beat*”) o representantes del movimiento *beat Zen*, como Jack Kerouac y otros autores que desplegaron su actividad artística en el ambiente licencioso de la California de los años 1950.

Resulta interesante observar además que el prefacio de la obra de Nishida Kitarô *Zen no kenkyû* (1911), en su primera traducción al inglés por Valdo H. Viglielmo bajo el título *A Study of Good*, se encuentra realizado por Suzuki, quien recalca la base Zen de la filosofía de la pura experiencia y la absoluta nada de Nishida articulada a través de una lógica paradójica.

<sup>223</sup> .- Cf., Suzuki Daisetz 1973, pp. 27-28.



Zen puede prescindir de todo tipo de trazos, dejando tan sólo un insignificante trozo de roca justo en una esquina del cuadro. Cuando se supone que lo que debería perseguir es una limpieza absoluta, el jardinero Zen puede dejar unas cuantas hojas muertas esparcidas por el jardín. Un practicante de esgrima Zen puede quedar en una casi indiferente actitud ante el enemigo, dando la impresión de que éste pudiera alcanzarle a placer; pero si realmente pone todo de su parte, el hombre Zen podrá atemorizarle con su absoluta indiferencia. En este sentido, el Zen es imprevisibilidad, está más allá de la lógica y los cálculos del sentido común”.<sup>224</sup>

Puede observarse que además de esa espiritualidad e inmediatez en la expresión características de la doctrina del budismo de Meditación –desde donde se fomenta la expresión de la propia naturaleza original de cada individuo y, por tanto, se induce a una cierta desconsideración por las normas convencionales–, Suzuki añadió aquí lo que se podría considerar como una característica relacionada: la “imprevisibilidad”, que es consecuencia de vivir el momento presente concibiéndolo como único e irrepetible.

Hay que considerar que las obras de Suzuki comprenden casi noventa títulos en japonés y alrededor de treinta volúmenes en inglés,<sup>225</sup> por lo cual resulta sumamente difícil entresacar a partir de sus obras una serie de características del arte surgido bajo la influencia de los ideales doctrinales del budismo de Meditación que presenten una absoluta coherencia, a lo que hay que sumar el empleo en

---

<sup>224</sup> .- Suzuki, Daisetz T. 1986, pp. 103-104.

<sup>225</sup> .- Además de su investigación sobre el budismo de Meditación chino y japonés, Suzuki es conocido por sus contribuciones a la investigación sobre el budismo *Mahâyâna*, entre las que se incluyen estudios sobre las escuelas Kegon, Yogacara y del movimiento de la Tierra Pura, así como estudios sobre algunos *sûtra*; asimismo es conocido por sus estudios sobre misticismo comparativo cristiano y budista y cultura tradicional de Japón. La erudición de Suzuki se encuentra enraizada en su estudio de textos en diferentes lenguas antiguas y modernas: pâli, sánscrito, chino, japonés, alemán, inglés y francés. Para su labor de interpretación del budismo Zen, Suzuki aportó no sólo sus conocimientos lingüísticos y su entendimiento de la filosofía sincretista moderna de Nishida Kitarô y los pensadores de la escuela de Kyoto, sino también sus amplios conocimientos de filosofía, psicología y misticismo cristiano. Cf. Odin, Steve 2001, p. 142.

numerosas ocasiones de términos culturales propios de la lengua japonesa para identificar esas características.<sup>226</sup> La exposición de una serie de características fundamentales con carácter interrelacionado, que pueden deducirse a través de la observación de la manera en que son realizadas las obras de arte en este contexto, es la labor que Hisamatsu Sin'ichi se esforzó en realizar.

---

<sup>226</sup> .- Es necesario reseñar que, a pesar de sus numerosos méritos en lo que se refiere a la divulgación sobre el budismo Zen y sus artes, los escritos de Suzuki han sido criticados desde diversas perspectivas tanto por parte de especialistas occidentales como por los propios japoneses.

Como es apuntado por Fujioka Daisetsu, el primer asalto crítico contra la obra de Suzuki *Zen Buddhism and Its Influence on Japanese Culture* fue desarrollada por Umehara Takeshi en el número de Agosto de 1966 de *Vision*. Umehara acomete contra la visión unilateral de Suzuki, quien enfatizó el Zen y en una menor medida el budismo de la Tierra Pura como la inspiración subyacente a la espiritualidad japonesa, mientras descuidó el *shintô* así como otros desarrollos del budismo, como pueden ser las escuelas del Camino Sagrado y Nichiren. Umehara observa también que aunque Suzuki enfatizaba la naturaleza compasiva de la espiritualidad Zen, sin embargo reveló una tendencia hacia el militarismo a través de sus ensayos sobre el Zen y los guerreros *samurai*. Asimismo criticó el error de Suzuki al no hablar contra el militarismo japonés durante la Segunda Guerra Mundial. Cf. Fujioka, Daisetsu 1994, pp. 247-250.

Siguiendo también a Umehara, otros autores han criticado los escritos de Suzuki sobre budismo Zen y su influencia en la espiritualidad japonesa por sus exposiciones de carácter romántico, idealizado y mitológico. Un autor como el historiador y filósofo chino Hu Shih, critica el carácter ahistórico del Zen (cf. Hu, Shih 1953, pp. 3-24; ver arriba, volumen I, p. 48), seguido por Dumoulin (cf. Dumoulin, Heinrich 1994, p. XX) y Yampolsky (cf. Yampolsky, Philip 1989, p.140; ver arriba, volumen I, pp. 49-50); mientras, otros le censuran por ser poco filosófico o racional, o por ofrecer una aproximación al Zen evangelizadora y popular. Peter Dale elevó su crítica contra la obra de Suzuki *Zen and Japanese Culture* por su militarismo estéticamente camuflado desarrollado bajo el subterfugio de ideas artísticas, morales y espirituales. Dale criticó aún más la obra de Suzuki por su nacionalismo y narcisismo cultural, que propagaba el mito de la singularidad japonesa, achacando a sus textos de ser representativos del género conocido como “estudios sobre la identidad japonesa” o *nihonjinron* (cf. Dale, Peter 1986). Abe Masao, un destacado miembro de la escuela de Kyoto, recogió varias reacciones críticas contra los escritos de Suzuki, señalando que Suzuki presentó sólo una rama del Zen: el Rinzaï Zen, relegando así la importante rama del Sôtô Zen, y el pensamiento de Dôgen (cf. Abe, Masao 1986, p. 12).

No obstante éstas y otras legítimas críticas avanzadas a lo largo del siglo XX, según afirma el profesor de filosofía Steve Odin, puede afirmarse que la obra de Suzuki *Zen and Japanese Culture* continúa siendo uno de los tratamientos clásicos sobre el tema del esteticismo Zen y su influencia en la espiritualidad japonesa. Cf. Odin, Steve, pp. 143-144.

## Hisamatsu Shin'ichi

Hisamatsu Sin'ichi (1889-1980), discípulo de Nishida Kitarô bajo cuya tutela directa estudió en la Universidad Imperial de Kyoto y obtuvo un doctorado en Filosofía en 1927, comenzó a practicar meditación *zen* en el templo Myôshin-ji bajo el maestro Ikegami Shôzan, lo que combinó con el estudio textual del budismo Zen desde el punto de vista de la filosofía de Nishida de la absoluta nada.

Según se refleja en algunas de sus obras como *La nada oriental* (*Tôyôteki mu*, 1939), *El espíritu del té* (*Cha no seishin*, 1948), *El camino del sujeto absoluto* (*Zettai Shutaidô*, 1948), *La existencia auténtica del hombre* (*Ningen no shin-jitsuzon*, 1951) o *Zen y bellas artes* (*Zen to bijutsu*, 1958),<sup>227</sup> Hisamatsu combinó un conocimiento de la filosofía Zen de la absoluta nada con un gran interés en la estética del budismo Zen. Dicho interés no se encontraba limitado solamente al campo de la teoría, pues aparte de ser uno de los especialistas más destacados en *chanoyu* con obras como la mencionada *El espíritu del té*,<sup>228</sup> Hisamatsu fue también un respetado maestro de té.

Su obra más relevante para el campo de la estética *zen*, y, consecuentemente, la más importante por lo que hace referencia a la presente tesis doctoral, es la titulada *Zen to bijutsu* (*Zen y bellas artes*). En esta obra expuso las bases del arte que puede ser considerado como arte *zen* y trató de sintetizar aquellas características estéticas que se revelan en las manifestaciones expresivas surgidas en este contexto, las cuales explicó en detalle además de incluir ejemplos ilustrados y comentados de numerosas obras representativas de las diferentes artes que, en distinta medida, han recibido la influencia de los ideales doctrinales del budismo de Meditación.

---

<sup>227</sup> .- Las obras de Hisamatsu fueron reunidas en dos series de colecciones tituladas ambas *Hisamatsu Sin'ichi chosakushû* (1969-1980) y (1994-1996), las cuales contienen ocho y diez volúmenes respectivamente.

<sup>228</sup> .- Dicha obra se encuentra insertada dentro del volumen 4, titulado *Chadô no tetsugaku* (*Filosofía del té*), de la primera de sus antologías (1973), donde además de *El espíritu del té* (*Cha no seishin*) se presentan otros contenidos, como puede ser la obra titulada *Nihon chadô no seiritsu* (*Formación del té japonés*).

Desde su traducción al inglés en 1971 con el título *Zen and the Fine Arts*, esta obra ha sido categorizada junto con *Zen and Japanese Culture* (1959), de Suzuki Daisetz, como una introducción básica para el estudio del esteticismo *zen*, si bien es notoria la existencia de numerosas diferencias entre dichas obras. En el caso de Hisamatsu, realizó un estudio cabalmente ordenado que refleja el carácter unitario del contexto cultural en que se desenvuelven las artes del budismo de Meditación, las cuales, según señaló, encuentran manifestación tanto en China y Corea como en Japón.<sup>229</sup> Hisamatsu no se limitó a ofrecer un análisis de la influencia del Zen en la cultura y el arte de Japón, como resulta ser el planteamiento de Suzuki, sino que en su exposición sobre el budismo de Meditación y sus artes incluyó tanto un estudio del Ch'an chino como del Zen japonés,<sup>230</sup> además de presentar y explicar obras muy variadas pertenecientes a ambas zonas geográficas.<sup>231</sup> Entre las artes que analizó Hisamatsu en relación con el amplio contexto del budismo de Meditación, se encuentran literatura, pintura, caligrafía, artesanías *zen* (entre las que incluyó el *chabana* o *ikebana zen*, cerámicas y otros varios utensilios empleados en el “arte del té”), *kendô*, jardinería, arquitectura de palacios, decoración interior de las casas de té y arte dramático *zen* (teatro *nô*).

Según se refiere en la obra de Hisamatsu, todo arte *zen* es una expresión creativa de la absoluta nada, que requiere la adquisición de un estado de “no-mente” tanto para su realización como para su contemplación. Además, Hisamatsu discutió el sentido kantiano de la belleza concebido como un placer de tipo “desinteresado” (al. *interesselos*), y señaló tanto los puntos en común como las diferencias con las nociones de “imparcialidad” (*mukanshin*) y “desapego” (*datsuzoku*) en el arte *zen*. En el pasaje que se muestra a continuación, Hisamatsu observó tales similitudes y diferencias:

Se dice que el arte es un juego (al., *spielen*) en contraste al trabajo. Se

---

<sup>229</sup> .- Cf. Hisamatsu Sin'ichi 1974, p. 7.

<sup>230</sup> .- Cf. *ibid.*, pp. 11-27.

<sup>231</sup> .- Cf. *ibid.*, pp. 61-376.

dice que es, en palabras de Kant, *interesselos*, significando “desinteresado”, sin interés práctico. Por supuesto, normalmente el arte es de tal naturaleza: no se dice que un actor ha cometido un asesinato porque ha representado el papel de asesino en una obra, ni tampoco recibe elogios por haber desempeñado un papel de héroe. Un asesinato en una obra, incluso si parece más verdadero que uno real, no es en absoluto la comisión de un asesinato. La manifestación del Zen, sin embargo, no es esta misma clase de juego desinteresado, porque se trata de una seria actividad vital. Al mismo tiempo, esta viva expresión Zen tiene su propia clase de imparcialidad, que puede ser descrita como una “libertad ilimitada”. Esta imparcialidad Zen es bastante diferente del carácter *interesselos* del arte porque deriva de la naturaleza del “no-ser” (jp., *muga*) o “no-mente” (jp. *mukanshin*) del Zen. Este aspecto de “libertad ilimitada” del Zen, debería ser reconocida como una cualidad artística de un nivel más elevado, una clase de diversión no vista en las artes teatrales corrientes. En lugar de la así llamada imparcialidad, el Zen es desinteresado incluso en la vida diaria, una vida práctica de juego, o, en resumen, un juego vital. En esto puede ser encontrado el romanticismo del Zen.<sup>232</sup>

Hisamatsu observó aquí que existe una profunda similitud entre el “libre juego” (al., *spielen*) y el carácter “imparcial” (al., *interesselos*) del arte, según fue concebido por la tradición kantiana del idealismo trascendental alemán, y la cualidad de “carácter de juego” (*asobi*) y de “imparcialidad” (*mukanshin*) que deriva de la naturaleza del no-ser (*muga*) en las artes del budismo de Meditación de Asia Oriental.

No obstante, también señaló que existe una gran diferencia entre estas dos tradiciones, exponiendo que mientras el juego desinteresado es confinado en la teoría de Kant sólo a la esfera autónoma de las artes, el desapego Zen es libre de interés incluso en las experiencias ordinarias, como si se viviese una “vida real desinteresada” (*mukanshin na jissen seikatsu*), es decir, un deleite estético en todas las actividades de la vida que resulta en una fusión total entre el arte y la vida. Además, en contraste a la naturaleza desinteresada (*interesselos*) de la be-

---

<sup>232</sup> .- Hisamatsu Sin'ichi 1974, pp. 16-17; ver también 1958, pp. 8-9.

lleza en la estética formalista de Kant, la imparcialidad de la belleza (*mukanshin*) en el esteticismo *zen* presenta una cualidad de profundidad insondable en la medida en que se encuentra enraizado en lo que Nishida Kitarô llamó la dimensión de la belleza *muga* o “sin-ser” y lo que Suzuki Daisetz llamó la dimensión de la belleza *mushin* o “no-mente”.

Hisamatsu clarificó de este modo en su obra *Zen and the Fine Arts* la percepción básica de su maestro Nishida Kitarô expuesta en su obra *Bi no setsumei* (*Una explicación de la belleza*), donde tras valorar como inadecuada la idea de la belleza como un placer de tipo hedonista, Nishida afirmó la idea kantiana de la belleza entendida como un placer que es de tipo “desinteresado” (al., *interesseloses*), reformulando, no obstante, dicha noción kantiana en términos del sentido budista Zen japonés de la belleza como *muga* (scr., *anâtman*) o “no-ego”. Mostrando un pleno acuerdo con su maestro, y siguiendo asimismo la valoración de Suzuki Daisetz sobre lo que éste autor describió como la dimensión de la belleza *mushin*, Hisamatsu observó que el verdadero arte difiere del carácter *interesseloses* del arte en la medida en que ha de estar enraizado con la propia vida en el “no-ser” (*muga*) o “no-mente” (*mushin*).

Como es considerado por Hisamatsu, este estado *zen* de *muga* o “no-ser” no sería otra cosa que lo que él describió como “el tema fundamental del autoconocimiento” (*jitaku no shutaisei*) realizado en el *satori* del budismo Zen;<sup>233</sup> o como aclaró en otra parte de esta obra siguiendo una concepción que atribuye a Nishida Kitarô, en el “ser sin forma” (*muso na jiko*), entendido como el “sujeto que es activamente nada” (*muteki shutai*).<sup>234</sup> Así, puede observarse cómo Hisamatsu observó las creaciones surgidas en la atmósfera religiosa y espiritual del budismo Zen desde el punto de vista de la metafísica de la absoluta nada propugnada por Nishida.

---

<sup>233</sup> .- Cf. Hisamatsu, Sin'ichi 1958, p. 51.

<sup>234</sup> .- Cf. *ibíd.*, p. 55. Para la explicación de estos términos, cf. Hisamatsu, Sin'ichi 1974, pp. 45-52, en el apartado titulado *The Zen basis*.

## Características estéticas del arte *zen* según Hisamatsu Sin'ichi

En el capítulo de su obra *Zen to bijutsu* titulado “Zen geijutsu no seikaku” (“Características del arte *zen*”),<sup>235</sup> Hisamatsu Sin'ichi dejó planteadas “siete características” presentes en el arte del budismo de Meditación de Asia Oriental. Debido a que estas siete características encuentran reflejo en diferentes manifestaciones artísticas *zen*, Hisamatsu consideró analíticamente los rasgos que corresponden a este concreto contexto cultural y artístico a través de numerosas obras de arte chino y japonés, entre las que incluyó ejemplos pertenecientes a la pintura a la tinta, caligrafía, *chanoyu* y algunas de sus artes relacionadas (arreglo floral, artes del metal, bambú y cerámica), arquitectura, decoración interior, diseño de jardines *karesansui* y teatro *nô*. Según observó Hisamatsu:

Estas siete características que pueden ser descubiertas en cada uno de estos ejemplos son: asimetría (*fukinsei*), simplicidad (*kanso*), austeridad sublime (*kôkô*), naturalidad (*shizen*), oscura profundidad (*yûgen*), desapego (*datsuzoku*), y tranquilidad (*seijaku*).<sup>236</sup>

Como puede apreciarse en esta lista, Hisamatsu incluyó el “desapego” como una de las características del arte *zen*. De este modo, lo que previamente había considerado como la actitud “desinteresada” o “imparcial” (*mukanshin*) del esteticismo *zen*, es ahora analizado en términos de “desapego” (*datsuzoku*), concebido como algo inseparable de cada una de esas características del arte *zen*.

En el capítulo titulado “Zen to wa nani ka” (“¿Qué es el Zen?”), Hisamatsu presentó nuevamente las siete características del arte *zen*, en esta ocasión en relación con su enraizamiento en el “ser sin forma” realizado en el *satori* o iluminación súbita. En este contexto analizó más extensamente las características del arte *zen* como originadas dentro del “ser sin forma” como el “sujeto que es

---

<sup>235</sup> .- Mediante este título, Hisamatsu reconoce el amplio carácter del arte *zen*, pues las muy diversas artes surgidas en este contexto se corresponden con lo que en Japón es conocido con el término *geijutsu*, el cual no se encuentra delimitado a lo que es conocido como “artes mayores” (*bijutsu*).

<sup>236</sup> .- Cf. Hisamatsu, Sin'ichi 1958; ver también Hisamatsu, Sin'ichi 1974, p. 29.

nada”, lo cual discutió anteriormente en relación con *muga* o “no-ser” del budismo Zen como el trasfondo de la imparcialidad en el arte de Asia Oriental.<sup>237</sup>

Hisamatsu señaló así explícitamente siete características interrelacionadas que, según su afirmación, poseen necesariamente las manifestaciones expresivas *zen*, es decir, aquellas realizaciones que emanan de la misma esencia del Zen, pues, como fue observado por este autor, éstas son reveladoras de la expresión misma de la naturaleza del Zen –la expresión en forma del ser sin forma– realizada en determinados periodos y áreas, así como en determinados individuos y en las manifestaciones artísticas por ellos producidas.<sup>238</sup>

Hisamatsu presentó una serie de características que son de orden inteligible universalmente, si bien, tras ser examinadas, puede decirse que en cada una ellas subyacen conceptos presentes en ciertos términos culturales japoneses como *wabi*, *sabi*, *ma*, *yûgen*, etc., que han sido previamente expuestos.<sup>239</sup> No obstante, a la hora de presentar los rasgos definitorios del arte *zen* parece resultar menos conveniente emplear directamente dichos términos culturales japoneses, debido a que presentan diversos significados posibles y a que no surgieron en el ámbito del Zen, sino en periodos anteriores al definitivo asentamiento de este movimiento en Japón y en contextos diferentes, aunque el contexto artístico del Zen se haya impregnado con algunas de estas características. Todo el mundo puede hacerse una idea de lo que pueden significar términos como “asimetría”, “naturalidad”, etc., al menos en un sentido general. Pero términos como *wabi*, *sabi*, *shibui*, *yûgen*, *aware*, etc que reflejan distintos factores de apreciación de lo que constituye el paradigma de belleza en diferentes momentos y artes pertenecientes a la historia de Japón, son muy difíciles de explicar correctamente. Tal es así que ni muchos de los propios japoneses se atreven a definirlos, pues, según señalan, se trata de algo que no puede ser expresado, sino sólo sentido.

---

<sup>237</sup> .- Cf. Hisamatsu, Sin'ichi 1974, pp. 52-59.

<sup>238</sup> .- Cf. *ibid*, p. 53.

<sup>239</sup> .- Ver arriba, pp. 168-198.



De este modo, antes de abordar el estudio de las diferentes manifestaciones artísticas que han recibido influencia del budismo de Meditación, se mostrará a continuación la relación de las siete características estéticas que señaló Hisamatsu Shin'ichi, quien tras exponer en su obra *Zen to bijutsu* el contexto cultural y mostrar las bases metafísicas de las que emanan las manifestaciones artísticas *zen*, procedió a analizar aquella serie de características puestas en evidencia a partir de la manera peculiar de expresión de aquellas personas que fueron capaces de asimilar los principios de este ámbito cultural y realizar su plasmación en el mundo del arte.<sup>240</sup>

Como indicó Hisamatsu al comentar las opiniones avanzadas por algunos autores anteriores en relación con las características de la estética *zen*:

Es necesaria una mayor clarificación en lo concerniente a lo que es inherente al propio Zen y que conduce necesariamente a la creación de tales expresiones, o, para exponerlo de otro modo, las razones por las que el Zen debería haber asumido tales características cuando se ha expresado a sí mismo culturalmente. Para tal propósito, debemos considerar qué es el Zen, dejando claro al mismo tiempo por qué las Siete Características tienen al Zen como su fundamento, y por qué, cada vez que el Zen se expresa a sí mismo, emerge necesariamente con esas características. Si esto no es dejado claro, no puede ser establecido, en un estricto sentido, que las manifestaciones que presentan esas Siete Características sean o bien expresiones de –o influenciadas por– el Zen”.<sup>241</sup>

Estas siete características que, según expuso Hisamatsu, aparecen en todas y cada una de las realizaciones integradas en la estética del budismo Zen, surgen fundamentalmente a partir del “ser sin forma” que penetra en las profundidades insondables del mundo fenoménico liberándose de la pluralidad y la diferencia, reflejando así la espontaneidad y la libertad de una vida desprovista de interés que apunta directamente a la realidad.<sup>242</sup> Hisamatsu señaló que todas ellas son

---

<sup>240</sup> .- Cf. Hisamatsu, Sin'ichi 1974, pp. 29-38.

<sup>241</sup> .- Cf. *ibid.*, p. 38.

<sup>242</sup> .- Cf. *ibid.*, p. 53.

igualmente importantes, y que el orden seguido al enumerar estas características es totalmente indiferente,<sup>243</sup> al aparecer todas ellas en una estrecha e inseparable relación de interdependencia.<sup>244</sup>

### **- *Fukinsei* (asimetría)**

Hisamatsu indicó que, ante todo, asimetría significa ser irregular, aunque también puede entenderse como la negación de una forma fijada. Esto quiere decir que se trata de manifestar un cierto desequilibrio o curvamiento. Este desequilibrio se puede observar en numerosos ejemplos, ya sea en la caligrafía, la pintura, en el arte de la jardinería o en los arreglos florales.<sup>245</sup>

Según apuntó Hisamatsu, en las artes de la caligrafía, de los arreglos florales, del *chadô*, etc., en ocasiones se habla de tres estilos: formal, o estilo “apropiado”; semi-formal, o estilo “cursivo”; e informal, o estilo “hierba”. Mientras el estilo formal supone una cierta simetría, el estilo semi-formal y el informal revelan una cierta asimetría, siendo en especial este último el que es más frecuentemente empleado por los artistas influidos por el budismo Zen. En el mundo de los números también se establece esta distinción. Al ser divisibles por dos, los números pares son considerados simétricos, mientras que los impares son considerados asimétricos. En general, todos los números pares son desechados, lo que no hace sino responder al problema de la dualidad que mantiene encadenada a la mente racional.<sup>246</sup>

En un nivel más profundo, examinando el arte *zen* en contraste con el arte de otros tipos de budismo, puede observarse cómo las formas de las escuelas del Camino Sagrado y de la Tierra Pura muestran una considerable simetría que evoca un sentimiento de perfección y sacralidad que hace que parezcan distantes y de otro mundo. En contraste a esto, las manifestaciones expresivas de las es-

---

<sup>243</sup> .- Cf. *ibíd.*, p. 29.

<sup>244</sup> .- Cf. *ibíd.*, pp. 36-37 y 59.

<sup>245</sup> .- Cf. *ibíd.*, pp. 29 y 54.

<sup>246</sup> .- Cf. *ibíd.*, pp. 29 y 30.

cuelas Ch'an y Zen no sólo evitan la simetría, sino que fomentan la irregularidad y la imperfección. Al liberarse de las formas simétricas, las obras así creadas producen una sensación de libertad y provocan un acercamiento hacia propio ser humano, eximiéndole de la sacralidad imponente característica de otro tipo de manifestaciones religiosas. Como señaló Hisamatsu en referencia al sentido *zen* de lo sagrado:

El Zen es una religión de no-sacralidad. Ordinariamente, en religión, Dios o Buda es algo sacrosanto; en el Zen, sin embargo, Buda es no-sagrado como la negación y transcendencia de santidad. Aquí se encuentra también la base del arte Zen.[...] que ni persigue ni se encuentra atado a la perfección.[...] <sup>247</sup>

Y en relación al enraizamiento del arte *zen* con el “ser sin forma”:

En realidad, el Zen rechaza incluso lo que las religiones caracterizan normalmente como sagrado, si aún tiene forma. <sup>248</sup>

Hisamatsu expresó que en el Zen lo perfecto no es verdadera perfección y que es la imperfección la base desde la que se ha de buscar la belleza, <sup>249</sup> lo que se halla estrechamente relacionado con los conceptos de *wabi* y *sabi*. Así, los objetos utilizados en el “camino del té” (*chadô*) presentan unas formas imperfectas y originales que anuncian un universo único. El espacio interior y exterior de la sala de té también debe ser un reflejo de la irregularidad y lo imperfecto, evitándose así los números pares en cualquiera de sus elementos y apreciándose un gran énfasis en el empleo de los materiales en su estado natural (paredes toscas, techos de madera o de bambú sin revestimiento, etc.).

En residencias como la Villa Imperial de Katsura, así como en muchos jardines de templos y monasterios Zen, se encuentran también ejemplos evidentes de esa irregularidad y asimetría que presiden todas las realizaciones derivadas del esteti-

---

<sup>247</sup> .- *Ibid.*, p. 30.

<sup>248</sup> .- *Ibid.*, p. 54.

<sup>249</sup> .- Cf. *ibid.*, p. 54.

cismo *zen*. Entre todas las obras de jardinería, la que más ha llamado la atención a los espectadores occidentales ha sido el jardín de Ryôan-ji en Kyoto. Este jardín consiste de una extensión cubierta completamente de arena blanca rastrillada y piedras repartidas irregularmente, que se encuentran dispuestas en grupos de dos, tres y cinco. El jardín de arena carece de entrada al ser un espacio concebido para la meditación; es decir, un espacio para adentrarse en él no mediante el cuerpo, sino mediante la no-mente.<sup>250</sup>

Asimismo, uno de los elementos más característicos en las pinturas *sumi-e* es la asimetría. En muchos casos se emplea el estilo denominado “pintura de ángulo” iniciado por el célebre pintor chino Ma Yüan (1175-1225), el cual está relacionado con el estilo de aquellos pintores chinos y japoneses cuyo rasgo más característico es la restricción del número de trazos empleados para expresar las formas sobre el papel. Pero tal vez el secreto de estos jardines y estas pinturas resida no solamente en la disposición de los materiales o las estructuras, sino en el hecho de que las piedras, la arena, los trazos, los espacios vacíos, etc., tienen un significado que sería impropio definir como simbólico, si bien indudablemente hacen referencia a una realidad trascendente.

### **- *Kanso* (simplicidad)**

En esta característica se hallan también contenidos los conceptos de *wabi* y *sabi*. Mediante estos conceptos se trata de expresar una pobreza que supera a la suntuosidad y la riqueza. Los artistas abandonan toda complejidad para poder dirigirse a lo esencial. La característica de la sencillez es interpretada por Hisamatsu como “ser escaso, no estar confuso”.<sup>251</sup> Hisamatsu indicó que en los diseños de las casas de té, tanto interiores como exteriores, se muestra un claro ejemplo. En los colores, observó que la simplicidad se pone de manifiesto en que estos no son despejados y que es evitada la diversidad. Normalmente se eli-

---

<sup>250</sup> .- Sobre las críticas a la “interpretación *zen*” de los jardines japoneses como el de Ryôan-ji, ver adelante, pp. 358-373.

<sup>251</sup> .- Hisamatsu, Sin’ichi 1974, p. 30.

ge la simplicidad de la tinta china negra; y aunque se emplea en ocasiones el color, siempre es mediante tonalidades suaves, de modo que tales pinturas de tinta contienen una diversidad de matices que no pueden ser expresados mediante colores ostentosos.<sup>252</sup>

Como declaró Hisamatsu en otra parte de su obra, mientras la no forma sería la forma más simple, el no color sería, igualmente, el color más simple. A ello añadió que el modo de obtener esta simplicidad se halla en relación con el “ser sin forma”, y explicó que lo que es simple en el sentido de no tener color no puede ser otra cosa que el Ser sin Forma. En palabras de este autor:

Cuando este Ser sin Forma se expresa a sí mismo, esa auto-expresión expresa tal simplicidad. Esta simplicidad, entonces, no se encuentra activa solamente en lo que está expresando, sino que puede ser también encontrada en lo que es expresado.

En lo referente al color, consecuentemente, verdadera simplicidad prevalece cuando en el color no existe. Esto es, cuando no importa cuántos o variados sean los colores, todos los colores son negados como la expresión del Ser sin Forma de tal modo que cuando existe No Color a pesar de que existan colores, entonces podemos decir que tenemos verdadera simplicidad.<sup>253</sup>

De acuerdo con esto, el término “simplicidad” no hace referencia a una simplicidad corriente, de manera que cuando se contempla cualquier cosa en la naturaleza como la expresión del “ser sin forma”, incluyendo todas las cosas complicadas que componen nuestro mundo entero, nada parece complicado. Tal simplicidad, según Hisamatsu, es ciertamente de un nivel más elevado que –o al menos diferente de– la simplicidad ordinaria.<sup>254</sup>

En la pintura con tinta, aparte del color, el método de la tinta quebrada empleado en algunas obras también expresa la negación de la forma. En opinión

---

<sup>252</sup> .- Cf. *ibid.*, pp. 30-31.

<sup>253</sup> .- *Ibid.*, p. 55. Lo referido se hace patente, según Hisamatsu, en pinturas que son habitualmente descritas como elaboradas y opulentas, al expresar una simplicidad de un nivel superior a pesar del uso de colores o de formas complicadas. Cf. *ibid.*, p. 56.

<sup>254</sup> .- Cf. *ibid.*, pp. 55-56.

de Hisamatsu, la verdadera simplicidad no es algo que desaparezca cuando existan colores o cuando las formas sean complejas, sino que es lo que puede expresarse a sí mismo si hay colores o no, y si la forma es o no compleja.

En la arquitectura de las casas de té, aunque sea aparente un gran complejidad en el empleo de los materiales o en la disposición de las formas, dicha complejidad manifiesta una clase de “severa” simplicidad.<sup>255</sup> Finalmente, Hisamatsu señaló que tal simplicidad no sólo ha encontrado expresión en arquitectura, pintura y teatro *nô* (danza y música), “sino también en las actividades de aquellos a quienes llamamos maestros Zen”.<sup>256</sup>

### **- *Kôkô* (austeridad sublime)**

Según la interpretación de Hisamatsu, la tercera característica puede ser entendida como ser maduro, sin apego a la sensualidad: “En líneas generales, significa la desaparición de lo sensual –de la piel o la carne– y convertirse en huesudo”.<sup>257</sup> Otra expresión frecuentemente empleada, “ponerse seco”, expresa una importante característica del concepto de belleza en el budismo Zen, pues “ponerse seco” significa haber alcanzado la madurez de un arte, haberse alejado definitivamente de la inexperiencia y la inmadurez. Esta nobleza de tipo áspero es la cualidad que se adquiere con el paso de la vida, y puede ser representada mediante la figura de un pino antiguo, que ha resistido a tormentas y otros avatares mostrándose rugoso, aunque sin carecer de ninguna de sus partes esenciales. Este pino ejemplifica ese tipo de nobleza dura aumentada con el paso de los años, de la que surge un poder o fortaleza caracterizado en ocasiones como firmeza o tenacidad.<sup>258</sup>

Esta cualidad de la “austeridad sublime”, característica que puede traducirse también como “majestuosa sequedad”, se encuentra muy emparentada con la senci-

---

<sup>255</sup> .- Cf. *ibíd.*, p. 56. En este punto, Hisamatsu realiza una referencia a la simplicidad de los templos *shintô* con su puerta (*torii*), exponiendo que se trata de una clase distinta de simplicidad a la que es manifestada en las casas de té. Cf. *ibíd.*, p. 56.

<sup>256</sup> .- *Ibíd.*, p. 56.

<sup>257</sup> .- *Ibíd.*, p. 31.

<sup>258</sup> .- Cf. *ibíd.*, p. 31.

llez en el arte *zen* y, del mismo modo que las descritas anteriormente, manifiesta las cualidades contenidas en los términos *wabi* y *sabi*. Sólo cuando es separado el placer de lo llamativo, de lo fulgurante, se puede saborear la austeridad. Se trata de una austeridad en la que se produce una auténtica emancipación de los sentidos, mediante la que el artista puede abrirse definitivamente a su interioridad.

La austeridad que puede observarse en numerosas caligrafías y pinturas *sumi-e* se encuentra ajustada al uso de los sencillos materiales de trabajo (el pincel, el papel, la tinta y la piedra). Con estos leves instrumentos se persigue la instantaneidad del gesto y se consigue en muchos casos una tremenda libertad, la cual no suele ser alcanzada fácilmente, sino tras muchos años de práctica. También es eficaz en este caso el ejemplo del “camino del té”, en el que una pulcritud absoluta y una sencillez total pueden hacerse evidentes en los actos de algunos de sus ejecutantes. Por otra parte, no se puede concebir algo más sobrio y más elegante que la cerámica o cualquiera de los objetos de bambú o metal que se fabrican para este “arte del té”. En el arte de la jardinería también puede observarse esa austeridad sublime o majestuosa sequedad.<sup>259</sup> La mayor parte de los jardines de templos Zen son secos, compuestos principalmente por piedras naturales sobre arena rastrillada, siendo posible interpretarlos en numerosos casos como representaciones de paisajes: la tierra rastrillada puede ser vista como nubes o agua del mar, y las rocas como montañas o islas, etc. Además, no se trata de jardines para pasear por ellos, sino que son jardines de meditación que incitan a adentrarse a quien los contempla en su propia interioridad.

Según apreció Hisamatsu, la completa emancipación de los sentidos es realizada solamente en el “ser sin forma”, de modo que cuando la inmadurez, debilidad, etc., son eliminadas, aparece la cualidad que puede ser definida como sublime austeridad. En referencia al vasto complejo artístico del budismo de Meditación, Hisamatsu observó el carácter de dicha cualidad:

---

<sup>259</sup> .- Cf. *ibid.*, pp. 31-32.

Este singular grupo de artes expresa tal Austeridad Sublime. Aunque esta cualidad significa estar avanzado en años y vida, estar curado, ser “antiguo y digno” (*sabi*) o tener una pobreza que sobrepasa a la riqueza (*wabi*), todos esos rasgos derivan de la naturaleza del Ser sin Forma.[...]

Al llegar a ser firme o curado, aparece algo que no es expresado por el término ordinario belleza. Cuando vemos obras de arte que son auto-expresión del Ser sin Forma, encontramos que todas ellas contienen esa cualidad más allá de la belleza. Ya sea un retrato o un paisaje, en este arte se encuentra siempre expresada esta Austeridad Sublime.<sup>260</sup>

### **- *Shizen* (naturalidad)**

La cuarta característica –ser natural– significa obviamente no ser artificial. Aunque esto permite diversas interpretaciones, la naturalidad a la que se hace referencia aquí es la naturalidad que ha sido definida como “no intención”, “no mente”, “inconsciente”, etc. (*mushin*). La naturalidad es una cualidad que aparece ligada íntimamente al concepto de *sabi*. En opinión de Hisamatsu, el verdadero *sabi* ha de llegar naturalmente y no puede ser forzado desde el exterior. Pero esto no significa que *sabi* sea un fenómeno natural sin relación con la intención, o que ocurra de manera innata o en la naturaleza. Por el contrario, se instala en una persona como resultado de una intención pura desprovista de cualquier cosa artificial o forzada, y aparece sólo como el fruto adquirido a través de una adaptación a las formas de la naturaleza. En el caso de una taza de té asimétrica, tal asimetría estará de acuerdo con los cánones del “camino del té” sólo si su asimetría o irregularidad es natural y no forzada.<sup>261</sup>

Según expresó Hisamatsu, la naturalidad “intencional” aparece cuando un artista presenta una concentración profunda, de tal manera que desaparece la distancia entre la obra y su propio ser. Esta clase de verdadera naturalidad puede comprobarse en la vida diaria de las personas incluso en una experiencia tan común como la risa: si la risa es natural –cuando una persona entra enteramente en

---

<sup>260</sup> .- *Ibid.*, p. 57.

<sup>261</sup> .- Cf. *ibid.*, p. 32.



ella—, resulta agradable, pero si es forzada, resulta incluso ofensiva. La verdadera naturalidad del “no-intento” o la “no-mente” no es tampoco la que puede encontrarse en los objetos naturales o en los niños, sino que aflora a la superficie en los intentos creativos cuando se niega definitivamente la naturalidad simple y la ingenuidad.<sup>262</sup> Esta naturalidad de la “no-mente” o “no ser artificial”, explicó Hisamatsu, significa “ser tal como somos originalmente”, y aclaró además que el denominado “ser sin forma” sería la verdadera y “original” manera de ser, siendo esta clase de naturalidad la que es reflejada en este arte.<sup>263</sup>

Una crítica en contra de la viabilidad de esta característica —así como en contra del resto de las propuestas por Hisamatsu— es la realizada por Wybe Kuitert. En su obra titulada *Themes, Scenes, and Taste in the History of Japanese Garden Art*, Kuitert expone en relación con el arte de la jardinería (aludiendo concretamente al jardín del templo Ryôan-ji destacado por Hisamatsu como jardín de estilo *zen*), que no puede considerarse la naturalidad como una de las características de los jardines de rocas y arena, al resultar ser muy elaborados y no poder ser realizados de un modo natural, espontáneo o intuitivo.<sup>264</sup>

Sin embargo, hay que considerar que Hisamatsu se refiere aquí claramente a una naturalidad “intencional”, es decir, a una naturalidad producida por la propia naturaleza “original” del artista que disuelve la distancia entre la obra y su propio ser mediante una profunda concentración, la cual resulta ser muy diferente de aquella naturalidad que se hace presente en los niños o en las formas de la naturaleza.<sup>265</sup>

---

<sup>262</sup> .- Cf. *ibid.*, pp. 32-33.

<sup>263</sup> .- Cf. *ibid.*, p. 57.

<sup>264</sup> .- Cf. Kuitert, Wybe 1988, pp. 150-160.

<sup>265</sup> .- De éste modo, resulta que ambos no se encuentran hablando de la misma clase de “naturalidad”.

Sobre los problemas observados por Wybe Kuitert en relación con la teoría de los jardines de los templos Zen como expresión de los principios filosóficos de esta doctrina, y su crítica hacia las características de Hisamatsu Sin'ichi y otras de Suzuki Daisetz, ver adelante, pp. 358-373.

**- *Yûgen (reserva profunda o profundidad sutil)***

Esta quinta característica de ser profundo y sutil, expresada como profunda reserva u otros conceptos afines a *yûgen* (oscuridad, profundidad, resonancia, etc.), implica a menudo la exposición desnuda de la totalidad. Esta reserva profunda o profundidad sutil surge cuando una persona no trata de exponer sus habilidades, sino que las atesora para sí pudiendo revelar en cualquier momento sus potencialidades.

Esta profundidad sutil alude a la resonancia que producen ciertas palabras y ciertos acontecimientos. En pintura, consiste en decir mucho con muy pocos elementos, sugiriendo una escena mediante implicación más que mediante una elaborada delineación. Ello puede ser advertido de modo notable en numerosos paisajes realizados empleando los métodos de tinta quebrada y tinta salpicada, entre cuyos más destacados representantes Hisamatsu destacó a los pintores chinos Mu-ch'i y Yü-chien. En cuanto al empleo de las palabras, mediante esta característica de profundidad sutil se indica que no hay tratar de insistir en ellas, pues de este modo se cerraría el campo para la sugerencia, lo cual se encuentra en relación con el anti-intelectualismo característico del Zen. Las formas de poesía japonesa como el *tanka* o el *haiku* se encuentran ciertamente en una posición inmejorable para abrir el campo a dicha sugerencia, pues puede manifestarse una sutil elocuencia en poemas de tan sólo cinco o tres versos.

Esta reserva profunda, se acompaña de una inagotable profundidad, conteniendo asimismo una cierta clase de oscuridad. Esta oscuridad asociada con la característica de sutil profundidad –o profundidad sutil– no es del mismo tipo que puede observarse en ciertas pinturas budistas del budismo esotérico que evocan un sentimiento de penumbra y horror, sino que se trata de una clase de oscuridad que, lejos de provocar terror o irritación, induce a la calma y la compostura aquietando y apaciguando la mente.<sup>266</sup>

---

<sup>266</sup> .- Cf. Hisamatsu, Sin'ichi 1974, p. 33.

Asimismo ocurre en la arquitectura, donde la oscuridad de la sala de té provee una atmósfera de calma que induce a la compostura de la mente. Tanto en los materiales de construcción, la decoración interior, los colores o cualquiera de sus otros elementos, se percibe el modo de expresión natural del “camino del té”, que tiene al budismo Zen como su base espiritual.<sup>267</sup> Según indicó Hisamatsu, esta característica supone una cierta clase de estabilidad, la cual se deriva del desapego, a partir de la que emana una reverberación infinita que procede de una profundidad insondable nunca totalmente revelada. Dicha “profundidad”, según observó este autor, es también una característica mostrada por el “ser sin forma”, lo mismo que la “reserva profunda” o la “oscuridad calmada” que induce a la compostura, todas ellas cualidades implícitas en el concepto de *yûgen*.<sup>268</sup>

#### **- *Datsuzoku* (libertad de ataduras)**

Esta cualidad es tal vez la que muestra de un modo más eficaz los preceptos budistas, pues se trata de no estar atado a nada ni a nadie, de ser libre de hábitos, formas, reglas, costumbres, etc., lo cual se ha de aplicar asimismo al terreno del pensamiento. Esta sexta característica significa estar libre de hábitos, convenciones, modas, etc. Es ser libre y no auto-coaccionarse ni permitir ser coaccionados en el pensamiento o en la acción.<sup>269</sup>

Se trata de una de las características en que los maestros Ch'an pusieron mayor énfasis, llegándose a emplear expresiones como “asesina al Buda” o “asesina a los patriarcas”. Esta característica se encuentra representada en la figura de un verdadero maestro, es decir, lo que el maestro chino Lin-chi concebía como un hombre “completamente desapegado” y “no-dependiente”, libre de ataduras tanto a las cosas reales como a las trascendentes. Por esta razón, frases con-

---

<sup>267</sup> .- Cf. *ibid.*, p. 34. Lo mismo puede aplicarse al caso de la arquitectura de monasterios y templos Zen, los cuales han sido diseñados en un entorno natural para crear una atmósfera contemplativa que estimule la práctica de la meditación.

<sup>268</sup> .- Cf. *ibid.*, pp. 57-58.

<sup>269</sup> .- Nótese la relación de esta característica con el concepto de *suki*.

teniendo la idea de matar al buda y a los patriarcas, son reconocidas como una expresión de la visión final del budismo de Meditación, que representa la forma más absoluta de libertad.<sup>270</sup> Estos planteamientos heterodoxos, pueden ser vistos asimismo en muchos casos propuestos como ayuda para la meditación (*kôan*), que no siguen las normas del razonamiento convencional al no hallarse encadenados en la dimensión ordinaria del lenguaje. Ello es así también en numerosas expresiones literarias del budismo de Meditación, debido a que se trascienden las barreras ordinarias del lenguaje a causa de la no adherencia a las palabras.<sup>271</sup>

Según expresó Hisamatsu, la libertad *zen* no se refiere a ser libre racional y volicionalmente de acuerdo con las normas, sino que es libertad en el sentido de no encontrarse bajo ninguna norma.<sup>272</sup> Así, aunque existen muchas interpretaciones de términos como “no-atado”, “desapego”, etc., la libertad descrita aquí por Hisamatsu es de un tipo radical, de pensamiento y acción, pues se trata de una libertad que es actualizada sólo por quien se ha liberado de la forma, lo que es ejemplificado por el pensamiento y las acciones de un monje budista Zen:

Las actividades de un hombre Zen –o actividad Zen– se dice que son aquellas conducidas a la velocidad de la luz, demasiado rápidas para ser atrapadas por el ojo o incluso por la mente. Si existe cualquier apego, tal velocidad no puede ocurrir. Sólo el Ser que, aún inmerso en medio del mundo, es desapegado y libre de forma, es capaz de ser ilimitado y libre al tratar con él. En la medida en que seguimos siendo “algo”, nunca podemos ser libres. Por eso, mediante ser desapegado se significa la libertad de tomar cualquier forma a porque no se tiene ninguna forma. Esta libertad, cuando es actualizada tanto en lo que es expresado como en lo que se está expresando a sí mismo, es también lo que es significado por desapego.<sup>273</sup>

---

<sup>270</sup> .- Cf. *ibíd.*, p. 35.

<sup>271</sup> .- Sobre la especial relación que se produce en el contexto del budismo de Meditación con respecto al uso de las palabras, ver arriba el apartado titulado *Lenguajes convencionales: gesto, palabra y silencio*, volumen I, pp. 62-73.

<sup>272</sup> .- Cf. *ibíd.*, p. 58.

<sup>273</sup> .- *Ibíd.*, p. 58.

Sen Rikyû (1522-1591), el gran maestro del camino del té, es puesto como ejemplo por Hisamatsu como parte del complejo cultural que exhibe las siete características, tanto como hombre como en su manera de vivir. Sen Rikyû observó que llegado el momento en que se han comprendido todas las normas, el artista que las ha aceptado tiene que olvidarse de ellas para ser maduro.<sup>274</sup>

Uno de los mejores ejemplos de libertad de ataduras en el budismo de Meditación sería el representado por los ascetas que se marchan solos a las montañas, liberados de todas las pasiones, pues, según es concebido en este contexto, sólo cuando todas las pasiones y ataduras se han superado es cuando puede lograrse el equilibrio. Ello se encuentra representado admirablemente en algunas de las manifestaciones pictóricas con figuras de *arhat* (fig. 55).

#### **- *Seijaku* (tranquilidad)**

La séptima característica es la calma y la tranquilidad. Estar tranquilo significa, ante todo, permanecer libre de perturbaciones. No obstante, según explicó Hisamatsu, lo que significa esta característica es estar orientado hacia adentro. Negativamente, se puede definir como no estar agitado o no ser perturbado.

Hisamatsu puso el teatro *nô* como ejemplo, exponiendo que los movimientos de los actores se manifiestan llenos de compostura y de tranquilidad; además observó que incluso la música vocal del *nô*, acompañada de flautas, tambores y otros instrumentos que pueden parecer ruidosos en ciertos momentos, no resulta nunca perturbadora, y se puede decir que también está llena de tranquilidad. También señaló ejemplos de pinturas de grandes maestros como Liang K'ai, Mu-ch'i y Sesshû, así como de caligrafías de Jiun, Ryôkan y Hakuin, en los que la característica de infinita tranquilidad puede ser claramente apreciada. En muchas de las realizaciones pictóricas se produce también la cualidad de transmitir un sentimiento de calma que conduce a la mente hacia una infinita tranquilidad. En ninguno de los casos, incluso cuando se trata de representar una casca-

---

<sup>274</sup> .- Cf. *ibid.*, p. 35.

da o unos caquis, dichos pintores ofrecen una experiencia superficial, a diferencia de lo que puede observarse en muchas representaciones de paisajes o de “naturalezas muertas” convencionales.<sup>275</sup>

Hisamatsu observó que en la realidad de la vida no existen condiciones que permitan ser totalmente libres de inquietud, por lo que excepto en el “ser sin forma”, no puede existir la auténtica tranquilidad:

Excepto en el Ser sin Forma no existe condición de libertad de inquietud. Es ese Ser lo que es Zen; y es este ser lo que es verdadera tranquilidad.<sup>276</sup>

Esta tranquilidad o serenidad es expresada en cada obra de arte *zen*, y resulta ser algo que se presenta como un elemento necesario a la hora de desarrollar cualquier actividad *zen*, aunque en ocasiones pueda tenerse la impresión de que se manifiesta lo contrario.

En el *Libro del tao* se puede leer una reflexión sobre las formidables realizaciones accesibles a través de la pureza y la quietud:

La gran perfección parece imperfecta,  
pero su eficiencia no sufre merma.  
La gran plenitud parece vacía (*chong*),  
mas su eficiencia no se agota.  
La gran rectitud parece curvada,  
la gran elocuencia parece tartamudear.  
La gran destreza parece torpe,  
la gran ganancia parece insuficiente.  
La agitación triunfa del frío,  
la quietud vence al calor.  
Quien conoce la pureza y la quietud,  
llega a ser señor del mundo.<sup>277</sup>  
(cap. VIII [XLV])

---

<sup>275</sup> .- Cf. *ibíd.*, p. 36.

<sup>276</sup> .- *Ibíd.*, p. 59.

<sup>277</sup> .- Preciado, Juan Ignacio, trad. 1983, p. 17.

Es en la armonización de todos estos rasgos o características aclaradas por Hisamatsu donde se asientan las distintas maneras de ver o categorías formales, que serían los conceptos fundamentales sobre los que establecer una estética *zen*. Hisamatsu recalcó que no es suficiente con mostrar una sola de estas características, pues éstas no son separadas o independientes unas de otras, sino que forman indivisiblemente un todo perfecto.<sup>278</sup> Estas siete características estéticas no son algo que se pueda tratar de imitar o aprender de un modo artificial, al tener la unidad del “ser sin forma” como base.<sup>279</sup> Técnicamente, cualquier obra puede ser imitada, pero en el caso de las características expuestas puede decirse que todas ellas surgen de modo inconsciente en el ánimo de determinadas personas que, a través del desarrollo constante de una profunda meditación, se adaptan de una manera espontánea al curso de los acontecimientos que se desarrollan en cada preciso instante.

Puesto que las siete características que describe Hisamatsu no son más que atributos del de la manera de ser del “ser sin forma”, todas forman un conjunto único e inseparable. Según expresó este autor, no se trata además de unas características que encuentren aplicación exclusivamente en la esfera del arte:

Cuando el Ser sin Forma despierte (a sí mismo) no sólo influirá directamente a las artes —como, por ejemplo, en la formación del grupo de artes que es considerado aquí— sino que influirá asimismo a cada cosa.[...] <sup>280</sup>

Mediante la observación de numerosas obras de arte pertenecientes al contexto religioso y cultural del budismo de Meditación, Hisamatsu dedujo una serie de siete principios esenciales de la estética *zen*; y expuso que esas “siete características” se presentan de un modo integrado en todas las artes que él mencionó. Aunque ello tal vez podría ser como él indicó, sin embargo resaltó determinadas obras que contenían tales características de un modo ejemplar, dando a

---

<sup>278</sup> .- Cf. Hisamatsu, Sin'ichi 1974, pp. 36-37.

<sup>279</sup> .- Cf. *ibid.*, p. 59.

<sup>280</sup> .- *Ibid.*, p. 59.

entender así que existen también otras obras surgidas en el contexto del budismo de Meditación en las que no se presentan de modo tan evidente. Aparte de la importante observación general aquí avanzada, desde que Hisamatsu propusiera su modelo ha existido un considerable criticismo. Así, por ejemplo, en contra de su interpretación *zen* del diseño de jardines *karesansui*, de la interpretación de las casas de té como más expresivas de la esencia del Zen que los propios templos Zen, de su exceso al mostrar influencia del Zen sobre el teatro *nô*, etc.<sup>281</sup>

A pesar de éstas u otras críticas a este modelo, lo que resulta cierto es que el ideal que recomiendan los maestros Zen a todos aquellas personas que se involucran en un determinado arte, es la obtención de un estado de vacío (*mu*), a través del cual un ser humano puede expresar la interioridad de su ser. Al ser éste además el estado bajo el que surgen las características mencionadas, tal vez sea el significado del concepto *mu* lo más importante que hay que tratar de entender. Así, aunque en ocasiones las siete características avanzadas por Hisamatsu no encuentren presencia en una determinada manifestación desarrollada en este contexto, no sería razonable pensar que tal manifestación no haya sido concebida y ejecutada bajo la influencia de los ideales del Zen. Esto es debido a que existen artes que presentan una mayor capacidad expresiva, las cuales pueden ser practicadas por personas que manifiestan distintos grados de realización en relación con la práctica de la meditación, por lo que el “grado de expresividad *zen*” que puede alcanzar una manifestación artística dependerá de la capacidad expresiva de tal arte y del “grado de maestría y pureza *zen*” de sus ejecutantes.<sup>282</sup>

---

<sup>281</sup> .- Cf. AA.VV. *Kamakura: The Art of Zen Buddhism*. Cat. exh. (3-VI-13-VII 2003), pp. VII-IX. Considerando el caso del teatro *nô*, a pesar de que Hisamatsu destaca su danza y su música como elementos en los que intervienen las características *zen*, ciertamente la influencia del budismo Zen en este tipo de drama es bastante limitada. La influencia específica del budismo Zen en las artes desarrolladas bajo los ideales de este movimiento será expuesta en los capítulos correspondientes a cada una de ellas.

<sup>282</sup> .- En realidad, las artes que intervienen en este complejo cultural del budismo de Meditación presentan diferentes tipos de capacidades expresivas. En cuanto a las artes que permiten la expresión personal, existen además muy diferentes tipos de practicantes que, dependiendo de su grado de asimilación de las enseñanzas *zen*, pueden



## MU: LA FUENTE DE LA CREATIVIDAD ARTÍSTICA

El concepto de *mu* (ch., *wu*), que puede ser traducido como “no”, “nada” o “vacío”, resulta ser de gran importancia tanto para la propia doctrina del budismo Zen como para su expresión en las artes. El primer *kôan* que suele ofrecerse a los practicantes del Zen Rinzai, y el primero que aparece en la recopilación de *kôan* titulada *Mumonkan*, es el *mu* de Chao-chou (jp., Jôshû).<sup>283</sup>

A la hora de explicar una caligrafía de Hakuin que lleva inscrito únicamente el carácter *mu*, Hisamatsu puso este *mu* en relación con dicho *kôan* y observó la gran trascendencia de este término:

Pienso que puede ser dicho que éste es el *mu* de Chao-chou. Aparece en un *kôan* bien conocido, y ha sido empleado desde que el *kôan* fue adoptado por vez primera como una ayuda para obtener el Despertar.[...] Un monje preguntó una vez a Chao-chou si un perro tiene la naturaleza de Buda. Chao-chou simplemente replicó, “No” —*mu*—. Pero esta respuesta trasciende “no” en el sentido ordinario de la palabra. Cuando es comprendido verdaderamente el significado de *mu*, el Verdadero Ser, el Ser sin Forma, es despertado. En otras palabras, lejos de simplemente significar “no”, *mu* es Zen en sí mismo. El Ser verdadero y viviente, el Ser en el sentido Zen es *mu*. Así, cuando Hakuin escribió este carácter, él intentó representar este Ser.[...] <sup>284</sup>

Como puede comprobarse aquí, la idea budista de la “vacuidad” de todas las cosas que aparece expresada en el *Prajñâ-pârâmitâ-hṛdaya-sûtra*, tuvo una influencia decisiva en el desarrollo de la doctrina del budismo Zen y también encontró una tremenda repercusión en el campo de su estética.<sup>285</sup> Mediante el

---

llegar a expresar su “experiencia zen” en grados y formas muy distintas. Sobre las implicaciones el término “arte zen”, ver a continuación el apartado titulado *Hacia una definición de arte zen*, pp. 241-252. Ver también más adelante, pp. 796-800.

<sup>283</sup> .- Este *kôan* se encuentra traducido más arriba, volumen I, p. 498.

<sup>284</sup> .- Hisamatsu, Sin'ichi 1974, p. 67.

<sup>285</sup> .- El *Prajñâpârâmitâ-hṛdaya-sûtra*, también conocido como *Sûtra* del Corazón de la Sabiduría o *Sûtra* Corazón es el *sûtra* fundamental y el más antiguo conservado de los que tratan la idea del *śūnyatâ* (vacuidad). Sobre este *sûtra*, ver arriba, volumen I, pp. 160-162.

concepto de vacuidad expuesto en este *sûtra*, al proyectarse una visión de la vida rigurosa y austera, se produjo la percepción de que la belleza esencial podía encontrarse atendiendo a las sensaciones que se experimentan directamente ante la observación de la naturaleza y de las cosas, al contemplar cualquier evento en su pura vacuidad y talidad. Según se encuentra expresado en este *sûtra*:

Cuando el bodhisattva Kan'on se encontraba ocupado practicando el profundo *Prajñaparamita*, percibió que existían cinco Skandhas ["agregados" o "elementos"]; y contempló éstos en su naturaleza-propia como vacíos.

"Oh Sariputra, forma es aquí vacuidad, vacuidad es forma; forma no es otra cosa que vacuidad, vacuidad no es otra cosa que forma; lo que es forma es vacuidad, lo que es vacuidad es forma. Lo mismo puede ser dicho de sensación, pensamiento, hechura y conciencia.

"Oh Sariputra, todas las cosas aquí son caracterizadas por vacuidad: no existe nacimiento, no existe aniquilación; no existe lo contaminado, no existe lo inmaculado; estos no aumentan, estos no decrecen. Por lo tanto, oh Sariputra, en el vacío no hay forma, no sensación, no pensamiento, no creación, no conciencia; no ojo, oreja, nariz, lengua, cuerpo, mente; no forma, sonido, color, gusto, tacto, objetos." [...] <sup>286</sup>

Según la interpretación de estas enseñanzas en el contexto del budismo de Meditación, dentro del que se encuentran íntimamente relacionados algunos conceptos budistas y taoístas, una vez que se ha captado la vivencia en el instante presente, el "vacío" puede penetrar en la "forma" y la "forma" puede penetrar en el "vacío", de tal manera que la creatividad se expresa a través de la espontaneidad y de la "no conciencia" o "supraconciencia". Aplicando estas enseñanzas al campo de la creación artística, puede decirse, por tanto, que el gesto o la capacidad de ejecución "espontánea" e "inconsciente" es lo que se considera más importante a la hora de valorar muchas de las manifestaciones expresivas marcadas por la impronta de la estética *zen*.

---

<sup>286</sup> .- Suzuki, Daisetz T., trad. 1960, pp. 26-27. Cf. Legget, Trevor, trad. 1994, pp. 15-16.

Las manifestaciones así señaladas –que se producen cuando el ser humano se eleva a este nuevo estado de conciencia– se reducen a elementos esenciales entre los que no existe jerarquización alguna, pues “vacío” y “forma” se complementan. De todo ello surge una total libertad de expresión y un arte enérgico y poderoso, que manifiesta además una sobriedad y simplicidad esencial, reveladora de esos inefables momentos que se viven en el espíritu del artista.

Mediante un recorrido por las diferentes artes y el seguimiento de algunos destacados artistas que han recibido inspiración y aliento en el budismo de Meditación, podrá apreciarse que la vivencia estética en este contexto se encuentra estrechamente emparentada con el trasfondo místico inherente a los principales conceptos budistas y taoístas contenidos en su doctrina. El punto culminante de esta mística –aunque no el objetivo o etapa final del recorrido– sería la inmersión en la vida “espontánea” e “inconsciente” que puede conducir al logro de la indefinible iluminación (*satori*) y a la penetración en la “absoluta nada” (*zettai mu*).

### **HACIA UNA DEFINICIÓN DE “ARTE ZEN”**

Ciertamente, existen muchas dudas a la hora de catalogar una determinada manifestación expresiva como perteneciente al ámbito del budismo de Meditación. Así, algunos autores han observado que resulta muy difícil formular una definición de “arte *zen*”, o decir en qué consiste la cualidad que ha de estar presente en una obra de arte para que pueda ser denominada con el apelativo de *zen*.

Según la indicación de Stephen Addiss expuesta al inicio de este capítulo, parece ser que aún no se ha establecido una clara distinción entre obras realizadas por monjes Zen, obras que representan temas *zen* y obras en un estilo *zen*, de modo que aunque algunos artistas profesionales puedan haber realizado algunas de sus obras inspirados por los principios de este tipo de budismo, no queda claro si tales obras deben ser aceptadas como pertenecientes a este contexto.<sup>287</sup>

---

<sup>287</sup> .- Cf. Addiss, Stephen 1989a, p 206, nota 1. Ver arriba, p. 101, nota 2.

En relación con el contexto general del arte del budismo japonés, Richard Pilgrim expresa que existen artes que “claramente han sido realizadas dentro de los muros de los templos y son, por tanto, ‘artes budistas’ por conexión institucional”. En cuanto a otras manifestaciones artísticas que se han localizado más allá del budismo institucional y han pasado a ser patrimonio de la cultura japonesa en general, observa que “deben ser entendidas como artes budistas en la medida en que sus temas e inspiración son budistas en carácter, y su intención y significado subyacentes son religiosos”.<sup>288</sup>

Situando las reflexiones de Pilgrim en relación con el amplio contexto del budismo de Meditación, incluyendo en dicho contexto a todas las escuelas tradicionales existentes en Asia Oriental, podría establecerse una distinción entre artes *zen* —que serían las que se encuentran directamente relacionadas con las escuelas del budismo de Meditación al haber sido desarrolladas en un ámbito estrictamente monástico— y artes con influencia de los ideales *zen* —que serían las que pasaron a ser desarrolladas en un ámbito laico—.<sup>289</sup> Hisamatsu Sin’ichi ya observó las diferencias entre arte *zen* monástico y arte *zen* laico, explicando que, aunque hubo numerosos laicos destacados seguidores del movimiento Ch’an, puede decirse que el budismo de Meditación se desarrolló en China principalmente en un ámbito monástico. En el caso de Japón, a pesar de la gran importancia de los monasterios como centros de cultura, el Zen logró salir de este ámbito para pasar también a formar parte de la vida secular. Hisamatsu destacó que, entre todas las artes, fue sobre todo en el “camino del té” donde se produjo una expresión cultural Zen integrada, cuya similitud no puede ser encontrada en China, la cual fue creación de los laicos Zen japoneses.<sup>290</sup> De este modo, además

---

<sup>288</sup> .- Pilgrim, Richard B. 1993, pp. 19-20. Ver también arriba, p. 101, nota 2.

<sup>289</sup> .- Ver arriba, p. 7, nota 7.

<sup>290</sup> .- Cf. Hisamatsu, Sin’ichi 1974, p. 25. Entre las producciones del zen monástico Hisamatsu destaca literatura, en forma de ‘casos recogidos’ y poesías de monjes Zen, poesía, caligrafía, pintura, edificios y jardinería. Entre las expresiones culturales producidas por los laicos *zen* cita representaciones de *nô*, música *nô*, poesía *haiku*, arte del manejo de la espada y “camino del té”. Ver arriba, p. 85, nota 131.

de unas artes directamente relacionadas con las escuelas del budismo de Meditación, puede decirse que existen otras artes influenciadas por los ideales religioso-estéticos *zen*, las cuales son tradicionalmente practicadas en un ámbito laico.<sup>291</sup>

A pesar de que todas las artes que han adquirido influencia del budismo Zen han tenido sus remotos antecedentes en el continente asiático, muchas de ellas recibieron posteriormente influencias específicamente japonesas, de tal manera que en Japón llegaron a crearse nuevas formas artísticas que no encuentran correspondencia en China. Entre las artes con mayor impronta china se encuentran caligrafía, pintura a la tinta, literatura, arquitectura y una gran parte de la jardinería, mientras que las de origen específicamente japonés son la “vía del té”, el teatro *nô*, la jardinería de estilo *kare-sansui* y algunas formas literarias como el *renga* o el *haiku*.

Pero aparte de las distinciones que pueden establecerse entre artes directamente relacionadas con las escuelas del budismo de Meditación y artes que muestran influencia de ideales religiosos y estéticos *zen*, o entre artes *zen* de origen chino y artes *zen* de origen específicamente japonés,<sup>292</sup> queda aún por aclarar cómo puede ser interpretado el término “arte *zen*”.

### ¿Qué es arte *zen*?

Haga Kôshirô, profesor de historia de la cultura del Japón medieval, realizó en la década de 1970 una indagación sobre lo que puede ser entendido mediante el término “arte *zen*”, tratando de determinar cuál es el factor esencial que interviene en una obra de arte para que ésta pueda ser calificada como “obra

---

<sup>291</sup> .- Ver arriba, , p. 7, nota 7 y p. 101, nota 2.

<sup>292</sup> .- A este conjunto de disparidades podría añadirse la distinción entre artes tradicionalmente realizadas en un contexto *zen* (monástico o laico) y artes que no encuentran representación tradicional en este contexto cultural, y que, consecuentemente, se sirven de técnicas inéditas en el contexto del budismo Zen. Esta última distinción resulta de gran importancia a la hora de valorar diferentes obras del arte contemporáneo a las que se ha atribuido una influencia *zen*. Sobre las distinciones que pueden ser establecidas para el estudio del arte *zen*, ver también arriba, pp. 5-7, notas 5 y 7.

*zen*”. En su artículo titulado “Zen geijutsu to wa nani ka: suibokuga, nô, teien, haiku, kenchiku, sho” (“¿Qué es el arte Zen?: pintura a la tinta, nô, jardines, haiku, arquitectura, caligrafía”), Haga Kôshirô expone sus conclusiones.<sup>293</sup> En primer lugar señala que la influencia del budismo Zen en la cultura japonesa promovió varios desarrollos, pues supuso la introducción de una nueva cultura procedente de las dinastías Sung y Yüan de China que trajo consigo una serie de avances de orden muy variado. Asimismo, con el Zen fue introducido un nuevo estilo de budismo que, en su teoría, conllevaba otro tipo de pensamiento que hasta ese momento era virtualmente desconocido.

A la hora de plantear la cuestión relativa al significado del término “arte *zen*”, Haga Kôshirô observa que se han realizado varias apreciaciones. Entre ellas destacan las referentes a la atribución de la autoría de una obra (si es obra de un monje Zen o de otra persona), al tema que aparece representado (si es un tema clásico del budismo Zen como Bodhidharma, los patriarcas, figuras excéntricas como Hotei, etc., o un tema diferente como paisajes, pájaros, flores, insectos, etc.) y, finalmente, a las técnicas o estilos empleados para la producción de una obra (siguiendo con el ejemplo de la pintura, si es de técnica *suiboku* o si se emplea otra técnica diferente). Normalmente, se dice que la atribución de una obra a un monje Zen, la plasmación de un tema clásico *zen* y el empleo de una técnica *zen* tradicional son los datos que pueden considerarse definitorios cuando se trata de emplear la calificación de “arte *zen*”. Sin embargo, según indica Haga Kôshirô, ello no ha de ser considerado necesariamente de este modo.<sup>294</sup>

### **Carácter religioso del arte *zen***

Al ser el budismo de Meditación una rama perteneciente al dilatado tronco del budismo, ciertamente el arte *zen* ha de ser considerado como un tipo de arte religioso. No obstante, al consistir el Zen en una forma de budismo con una

---

<sup>293</sup> .- Cf. Haga, Kôshirô 1980, pp. 109-124.

<sup>294</sup> .- Cf. *ibíd.*, pp. 113-114.

particularidad diferenciadora sobre todas las otras ramas, el arte *zen* supone también una forma de arte religioso budista que presenta un carácter muy especial, por lo que han de existir ciertas diferencias con respecto a lo que se entiende por los términos “arte budista” y “arte religioso”.<sup>295</sup>

En su indagación sobre lo que puede ser entendido como “arte religioso”, Haga Kôshirô se refiere a la obra de Georg Simmel (1858-1918) publicada en 1916 con el título *Rembrandt*. En el tercer capítulo de su obra, Simmel planteó un epígrafe bajo la denominación “Kunstwollen” (“Arte religioso”) en el que realizó una inquisición sobre el elemento determinante de este tipo de arte. En este capítulo se observa que en el corazón de un artista puede existir un elemento subjetivo o deseo artístico que está dentro de él, el cual le induce a expresar de forma artística su sentimiento religioso o espiritual. Ese elemento subjetivo, que mueve a un determinado artista a expresar su sentimiento religioso en una obra de arte, fue llamado por Simmel “energía *a priori*”.<sup>296</sup>

Esta energía *a priori* existiría en el cristianismo, el islamismo o el budismo, así como en otras religiones; y al ser esta energía de carácter religioso, la obra que se produzca también sería religiosa. De tal modo, aunque se represente un tema religioso en una obra determinada, si no existe dicha energía *a priori* no debería ser considerada como obra de arte religioso. En contraste, Simmel indicó que hay obras de arte que pueden ser consideradas de carácter religioso aunque su tema no sea religioso, siempre que exista la referida energía *a priori*.<sup>297</sup>

Tales observaciones llevaron a Haga Kôshirô a definir el “arte *zen*”, el cual, al ser un arte que contiene numerosos elementos budistas, puede ser considerado en principio como un tipo de arte religioso. Sin embargo, existen diferencias esenciales entre el arte *zen* y el arte budista en general, pues las doctrinas

---

<sup>295</sup> .- Cf. *ibid.*, p. 114.

<sup>296</sup> .- Mediante esta expresión latina, este autor parece referirse a una energía que descende desde la causa al efecto, es decir, desde la esencia del sentimiento religioso del artista a la necesidad de manifestar dicho sentimiento.

<sup>297</sup> .- Cf. *ibid.*, p. 114.

del budismo de Meditación se refieren constantemente a la experiencia del *satori* como algo que puede ser logrado en esta vida, por lo que dicha experiencia podría aparecer reflejada de algún modo en el caso de obras de arte realizadas por personas que hayan obtenido el *satori*. Haga Kôshirô sostiene que, en el caso del “arte *zen*”, la condición mínima exigible para que pudiera otorgarse tal denominación a una obra sería, justamente, que se produjera una manifestación del *satori*, y aclara que la experiencia del *satori* puede manifestarse en una persona de varios modos (profundo / poco profundo; alto / bajo; maduro / inmaduro, etc.).

En vista de que se trata de expresar una energía espiritual existente *a priori*, que en el caso del budismo Zen es identificada con el *satori*, da igual que se sea o no un monje o una monja budista Zen para realizar una obra de arte *zen*, del mismo modo que es indiferente para esta valoración el hecho de que se emplee una técnica tradicional o se represente un tema *zen* característico, pues lo importante es, según esta teoría, que se produzca una manifestación del *satori*.<sup>298</sup>

Haga Kôshirô concluye diciendo que, a la hora de realizar una obra de arte *zen*, el resultado es mucho mejor si se ha adquirido una buena técnica en alguna de las disciplinas artísticas *zen*, del mismo modo que si su tema representado pertenece a la tradición *zen*, todo lo cual hace que se pueda expresar mejor el contenido que se quiere transmitir mediante este tipo de arte. No obstante, observa que, debido a la energía que puede hacerse presente con la obtención del *satori* y su posibilidad de plasmación en distintas artes, las cualidades definitivas del “arte *zen*” no guardan relación con la atribución de la autoría a un monje Zen ni con las técnicas empleadas o los temas representados, sino simplemente con las obras que sean capaces de mostrar la experiencia del *satori*. De este modo, según declara este autor, “la mejor obra de arte *zen* sería aquella que manifestase la profundidad del *satori*”.<sup>299</sup> Por tanto, parece ser que habría que apartar

---

<sup>298</sup> .- Cf. *ibíd.*, p. 115. Por esta misma razón, podría decirse que no es importante tampoco para establecer esta valoración el hecho de que se practiquen artes que no encuentran representación tradicional en el contexto cultural del budismo Zen.

<sup>299</sup> .- *Ibíd.*, p. 115.



de la definición de “arte *zen*” lo que constituyen motivaciones puramente estéticas (imitación o reproducción de temas o estilos), religiosas (ser un miembro perteneciente a la orden Zen), u otras consideraciones de cualquier orden que no sean referidas a la experiencia religiosa fundamental que los practicantes del budismo Zen se proponen realizar.

A pesar de lo expuesto por Haga Kôshirô, hay que considerar que en el contexto religioso y cultural del budismo de Meditación se han producido artes que no se encuentran enfocadas necesariamente hacia la expresión de una manifestación religiosa de este tipo. Así, del mismo modo que en el arte seglar pueden existir diversos intereses o exigencias de carácter político, social, etc., las instituciones religiosas han de cumplir una función determinada, y necesitan rodearse de una serie de elementos (edificios, jardines, representaciones pictóricas o escultóricas, etc.) para sus fines rituales y educativos.

Como en todo tipo de arte religioso, una gran parte del arte realizado en las instituciones Zen se encuentra orientado a servir a las funciones religiosas y educativas de su institución. En la religión del budismo Zen se precisan edificios y símbolos que permitan llevar a cabo las prácticas religiosas (funciones rituales, exhibición de imágenes propias del culto, práctica de la meditación, etc.). De esta manera, con el fin de servir a tales fines, no parece que sea necesario que las obras (edificios, jardines, pinturas, esculturas, etc.), existentes en los templos Zen deban ser realizados por seguidores o practicantes de esta doctrina que hayan alcanzado el *satori*. Por consiguiente, podría considerarse que, aunque tal vez carezca del elemento trascendental que puede aportar la experiencia del Zen, el arte que encuentra presencia en las instituciones del budismo Zen forma parte también del “arte religioso *zen*”, concebido el “arte religioso” como aquel que sirve a las funciones rituales y prácticas de una religión particular.<sup>300</sup>

---

<sup>300</sup> .- En los templos Zen encuentran presencia muchas obras que no han sido realizadas por monjes de este movimiento y que, sin embargo, se emplean para sus fines prácticos o educativos, así como otras que se emplean simplemente para decoración

Dada la diferencia existente entre “obras de arte pertenecientes al contexto religioso del budismo Zen” y “obras de arte capaces de expresar la experiencia *zen*”, es decir, la experiencia del “despertar”, resulta preciso establecer además una distinción entre obras artísticas “de carácter religioso funcional” –entre las que destacan las obras de arquitectura y otras que sirven a los fines litúrgicos o educativos–, y obras de arte de carácter auto-expresivo –entre las que se incluyen todas aquellas que presentan la capacidad de ser una expresión de la experiencia del *satori* al permitir de un modo abierto dicha expresión–.<sup>301</sup>

En un párrafo en que habla sobre la literatura *zen*, Hisamatsu Sin'ichi se refiere al tipo de artes que permiten la auto-expresión, desdeñando así implícitamente del contexto del arte *zen* a otras artes que no permiten la expresión creativa o auto-expresiva:

[...] Lo que es de gran significado en esta literatura, sin embargo no es tanto que da expresión al Zen, sino que el Zen se encuentra presente como un tema auto-expresivo, creativo. En otras palabras, lo que se está expresando a sí mismo y lo que es expresado es idéntico. Si fuera de otro modo, no podría ser llamada auténtica literatura Zen.

Lo mismo puede ser dicho no sólo de la literatura, sino también de otras artes “Auto-creativas”, entre las cuales deben ser incluidas incluso la apariencia y gestos de una persona que ha obtenido el Despertar –las posturas que aparecen cuando el Zen es expresado en un hombre–.[...] Más que algo tallado en madera o

---

de algunas estancias. Exceptuando las empleadas con una función meramente decorativa, tales obras podrían ser consideradas como “pertenecientes al contexto religioso del arte *zen*”, aunque, según la definición de Haga Kôshirô, no como “obras de arte *zen*”. Existen asimismo otras obras realizadas por monjes Zen que seguramente no estaban iluminados de ningún modo cuando las realizaron, por lo que aunque pertenecen a este contexto cultural, tampoco podrían, según la misma definición, ser consideradas como “obras de arte *zen*”.

<sup>301</sup> .- Puede decirse además que en el arte religioso de cualquier tipo, incluido el arte budista Zen, aparte de la creación de imágenes que son empleadas en la celebración de actos litúrgicos o ritos conmemorativos, o las realizadas con fines educativos para mostrar los principios básicos de la doctrina de que se trate, existen ocasiones en la que se produce un esfuerzo de introspección por parte del artista que se dirige hacia la expresión más libre esos mismos principios doctrinales.

fundido en bronce, más que las poses formales empleadas en artes como el teatro, esas expresiones del Zen que ocurren naturalmente son mucho más básicas.[...] <sup>302</sup>

No obstante, a pesar de la importancia que es concedida a ciertas artes que permiten la expresión “creativa” o la aparición del “gesto espontáneo” (entre las que se incluyen una gran parte de las artes desarrolladas bajo la influencia de los ideales del Zen), ha de reconocerse que existen también otras artes tradicionalmente practicadas en el contexto del budismo de Meditación que no permiten dicha expresión espontánea, al tratarse de artes de carácter funcional que siguen unos modelos firmemente establecidos por la tradición (como pueden ser los casos de la arquitectura, los retratos escultóricos y pictóricos, o la música ritual).<sup>303</sup>

Consecuentemente, el arte realizado en el contexto el budismo de Meditación no ha de ser caracterizado simplemente como un arte que deba ofrecer una expresión directa e inmediata del *satori* –aunque pudiera llegar a producirse tal caso en ciertas obras de artistas influidos por este tipo de budismo–, ni solamente como un arte que sirve a los fines ceremoniales o educativos de esta religión, pues ambas posibilidades pueden encontrarse ausentes, o bien presentes por separado, o incluso combinadas, en una determinada manifestación expresiva.

Existen numerosos argumentos que tratan de esclarecer la naturaleza y la función de las diferentes manifestaciones expresivas producidas bajo la influencia de los ideales del budismo de Meditación.<sup>304</sup> No obstante, parece que no han de ser los materiales, técnicas o temas empleados, ni la atribución a un monje del movimiento de Meditación, ni su función educativa o litúrgica, ni siquiera la expresión del *satori* o del “ser sin forma” a través de las “siete características” avanzadas por Hisamatsu Sin’ichi, los elementos considerados obligatorios en la

---

<sup>302</sup> .- Hisamatsu, Sin’ichi 1974, p. 16.

<sup>303</sup> .- Entre las artes directamente relacionadas con las escuelas del budismo de Meditación, se encuentran otras artes que sirven también para la función religiosa del Zen, como son la música o la escultura, aunque tales artes han tenido escaso desarrollo formal dentro de este contexto cultural.

<sup>304</sup> .- Sobre naturaleza y función del arte desarrollado en el contexto del budismo de Meditación, ver arriba, pp. 161-168.

definición. Como “arte *zen*” podría ser concebido, en términos generales, el desarrollo de cualquier actividad que un ser humano es capaz de realizar mediante una adecuada concentración, sirviéndose de esa actividad como una forma de meditación activa que pueda conducirle hacia una forma aún más profunda de concentración. De este modo, a fin de cuentas, el arte *zen* podría ser definido como la expresión artística de la práctica de la meditación en un proceso que “puede” conducir a sus practicantes hacia la iluminación espiritual.

Sin embargo, resulta evidente que existen artes que han sido practicadas tradicionalmente en el contexto del budismo de Meditación –aunque algunas de ellas no admitan un carácter auto-expresivo y no hayan sido practicadas necesariamente como un medio de concentración–, y también otras que no pertenecen al ámbito monástico *zen* pero que, sin embargo, han sido practicadas siguiendo la influencia de los ideales de este tipo de budismo, como son los casos del “camino del té” y del teatro *nô*. Es debido a la existencia de todas estas artes por lo que puede estudiarse la historia de cada una de ellas, y llegar así a percibirse en qué medida la influencia del movimiento de Meditación ha condicionado la forma de expresión artística en distintas artes y personas. De este modo, se examinarán a continuación una serie de artes que presentan en mayor o menor medida la influencia del budismo de Meditación, las cuales se encuentran agrupadas en distintos capítulos según los diferentes medios de expresión.

A causa de la existencia de ciertas artes que presentan capacidades funcionales y otras que son potencialmente auto-expresivas, y atendiendo al hecho de que en el contexto del budismo de Meditación se asegura que existe la posibilidad de expresar mediante estas últimas una experiencia de carácter espiritual según diferentes grados de *satori*, para elaborar la presente tesis doctoral se ha elegido una amplia definición que trata de ser coherente tanto con los principios estéticos emanados de las enseñanzas del Zen como con la variedad de artes que aparecen representadas en este contexto. De este modo, como “artes *zen*” se consideran aquí tanto las artes que sirven a los fines prácticos de esta religión

(directamente relacionadas con las escuelas del budismo de Meditación), como a artes que exhiben “influencia” de los ideales *zen* (desarrolladas en un ámbito laico). Ello incluye tanto a las artes que han sido realizadas tradicionalmente en este contexto por eminentes monjes pertenecientes al movimiento budista de Meditación, como, eventualmente, por otros monjes o laicos que han estudiado y practicado este tipo de budismo de un modo suficientemente profundo como para haber asimilado sus principios esenciales.

Por otra parte, a la hora de valorar una determinada obra de arte como perteneciente a este contexto religioso y cultural, resulta importante considerar que aunque puedan existir realizaciones artísticas de carácter estrictamente funcional que no han sido ejecutadas por personas comprometidas con la práctica *zen* (como pueden ser los casos de numerosas obras de arquitectura o jardinería), tales obras, sin embargo, fueron concebidas siguiendo las indicaciones de monjes Zen de acuerdo con los fines rituales o los principios doctrinales de esta religión, por lo que comunican un mensaje *zen*, y, consecuentemente, pueden ser calificadas como “obras de arte *zen*”.<sup>305</sup>

En el ámbito del *zen* se sugiere que si una persona es capaz de desdeñar cualquier forma de vínculo o atadura y logra ponerse en sintonía con las realidades del universo, podrá experimentar algún día el *satori* o “iluminación”. Pero para acceder a esa posible “iluminación” que abra paso a la realización y expresión del “ser sin forma” —la cual se encuentra en discordancia con el análisis o

---

<sup>305</sup> .- Ciertamente es que quien no haya entrado en contacto con el budismo Zen más que de un modo superficial, esto es, sin haber practicado la meditación reflexionando sobre su propia realidad o sin tratar de apreciar lo que puede significar el hecho de la iluminación, se ha de encontrar muy alejado de todo lo que caracteriza al mundo del Zen. En realidad, según ha sido sugerido, si un determinado artista estuviera encargado de realizar una obra para un templo Zen siguiendo los consejos de los monjes de ese templo, ya estaría comunicando con su arte un mensaje *zen*. Pero si sólo se tratase de un artista dotado de una gran técnica y no tuviese capacidad para comprender y sentir lo que está haciendo, tal vez podría en todo caso llegar a imitar con solvencia ciertos principios de la estética *zen* en la práctica de su arte, aunque se tratará siempre de un arte vacío: un vacío muy diferente del que puede hacerse presente en los seres que practican la meditación en relación con la actividad de su vida diaria.

intelección científica—, habría que renunciar definitivamente a todo lo que no fuera el desarrollo de una mirada intuitiva que puede lograrse mediante la práctica de la meditación *zen*. No hay que pensar, sin embargo, que lo que se ha de perseguir mediante los diferentes ejercicios propuestos en este ámbito, ya sean considerados como artísticos o no, haya de ser alcanzar una experiencia inefable de carácter espiritual, pues de lo único que se trata es de experimentar una disolución con las realidades de la vida, acceder a un contacto vital con el mundo circundante que permita expresar libremente el propio ser.

En cuanto al punto de vista del observador, existen numerosas posibilidades de aproximarse a los mensajes que las obras de arte *zen* tratan de transmitir. No obstante, tal vez lo más destacado que puede llegar percibirse a través de la contemplación de obras de arte auto-expresivas surgidas en este contexto, sea el hecho de que tanto en las realizaciones artísticas más notables de los monjes pertenecientes al movimiento de Meditación como en las de muchos otros laicos que han alcanzado cierto grado de comprensión de las realidades en las que se desenvuelve este tipo de budismo, lo que se muestra, ante todo, es una tendencia indeclinable hacia la libertad y la introspección, aunque ello se haga evidente en muy diferentes grados según las personas y obras de arte.

Todas estas observaciones tratan de situar la discusión sobre el arte surgido bajo la influencia del budismo de Meditación en un contexto más amplio que aquel que caracteriza al arte *zen* como un tipo de arte religioso de carácter monástico —empleándose en este estudio el normalmente confuso término “arte *zen*” tanto para hacer referencia al arte que sirve a las funciones rituales y fines prácticos de esta religión como a trabajos auto-expresivos o de cualquier otro tipo elaborados por monjes, monjas o seguidores laicos del budismo de Meditación que han asimilado mediante el estudio y la práctica el espíritu de las enseñanzas de este movimiento—, e intentan sugerir además la enorme importancia del arte que refleja un significado religioso *zen* para la cultura japonesa en particular y su posibilidad de expansión más allá de estos confines.

## IX- ARQUITECTURA Y JARDINERÍA

*Religious institutions might be supported for secular ends, while secular institutions might be supported for spiritual ends. It is important to discern this distinction in reference to both types of Institutions.*<sup>1</sup>

La arquitectura y la jardinería forman un grupo homogéneo dentro de las diversas categorías que pueden establecerse para el estudio de las artes relacionadas con el movimiento budista de Meditación. Dichas formas artísticas se encuentran íntimamente relacionadas en este contexto particular al ocupar un espacio articulado definido dentro de los contornos de un templo o un monasterio, tratándose en ambos casos de artes que son empleadas para la creación de espacios aptos para la meditación.

Aunque dentro del conjunto de la arquitectura japonesa existen variados tipos de edificaciones o espacios ajardinados que han sido diseñados siguiendo la orientación de las ideas del budismo de Meditación, en el presente capítulo la atención se centrará en examinar las construcciones características de los templos y monasterios Zen japoneses, incluyendo sus jardines adjuntos, así como sus derivaciones en la arquitectura residencial.<sup>2</sup>

Ya desde los primeros tiempos del Ch'an en China fue de gran importancia la relación con la naturaleza, por lo que los templos se situaron en parajes montañosos, disponiéndose los edificios monásticos en torno a un eje lineal en el que el jardín ocupaba un lugar destacado. Los jardines de estilo chino, que fueron muy apreciados por la aristocracia japonesa durante el periodo Heian, se adoptaron también para su uso en los templos Zen, aunque con el paso del tiempo surgieron otros jardines que eran diseñados a escala reducida. Este tipo de

---

<sup>1</sup> .- Musô Soseki. En *Muchû Mondô*. Thomas Cleary, trad. 1994, p. 6.

<sup>2</sup> .- Posteriormente, en el capítulo dedicado al “arte del té”, se prestará atención a la arquitectura de las casas de té y su jardinería, artes que además de revelar ese estilo de simplicidad y armonía que se persigue en las creaciones artísticas *zen*, ponen de manifiesto las peculiaridades propias del “camino del té”.

diseño de jardines secos (*karesansui*) continuó realizándose en Japón a lo largo de los tiempos, existiendo numerosos ejemplos en la actualidad.

Desafortunadamente, no se conservan ejemplos de jardines del budismo Ch'an de los periodos T'ang, Sung, Yüan y Ming, siendo conocidos solamente por referencias literarias y a través de ciertos ejemplos japoneses ubicados en templos Zen que adoptaron los esquemas chinos como modelo. Aparte de los templos del sistema de las cinco Montañas del periodo Sung del sur, los ejemplos de templos del budismo Ch'an posteriores que pueden encontrarse en la actualidad en China o en barrios chinos de otros países asiáticos, muestran en su diseño una mezcla de diferentes estilos constructivos, y en ellos reciben culto un conjunto tumultuoso –aunque definido– de divinidades taoístas, confucianistas y budistas. Ello es resultado de la síntesis religiosa que se produjo a partir de la dinastía Ming, que supuso una inmersión de todas las escuelas budistas chinas bajo la denominación de “budismo de Meditación” (Ch'an).<sup>3</sup>

Antes de pasar a analizar la estructura de los monasterios y templos del budismo japonés en general y del Zen en particular, así como el papel que juegan los distintos tipos de jardín como parte fundamental integrada en los complejos arquitectónicos del budismo Zen, resulta interesante revisar algunas de las características más destacadas de la arquitectura japonesa, en la cual se percibe un marcado contraste con la arquitectura china en general, si bien es de la arquitectura china de donde provienen los modelos originales que inspiraron las construcciones arquitectónicas características de las instituciones monásticas Zen.

---

<sup>3</sup> .- Tal unificación afectó tanto al diseño de los templos como al carácter del culto, perdiéndose progresivamente desde este periodo aquel talante independiente que había caracterizado al budismo de Meditación en China desde sus orígenes en el siglo VI d. C.

Durante el periodo Ming habían comenzado a disolverse las diferencias entre las diferentes escuelas del budismo chino. De tal modo, la práctica del *kôan* fue asociada con las técnicas de recitación propias de las escuelas de la Tierra Pura, comenzando a desaparecer desde aquel tiempo el carácter original de las enseñanzas de la doctrina del Ch'an. Las distintas comunidades del movimiento Ch'an existentes en la actualidad parecen derivar fundamentalmente de estos planteamientos.



## CARACTERÍSTICAS DE LA ARQUITECTURA JAPONESA

La característica más destacada de la arquitectura japonesa tradicional es que se encuentra basada en el hábil empleo de diferentes tipos de maderas naturales, incluyéndose dentro de esta categoría gran parte la arquitectura civil y religiosa desde los primeros santuarios prehistóricos *shintô* hasta la actualidad.<sup>4</sup> De este modo, el término “arquitectura tradicional japonesa” se refiere generalmente a las estructuras de madera, las cuales ejemplifican las tradiciones arquitectónicas japonesas que se han desarrollado a través de los tiempos hasta que comenzó a imponerse la “arquitectura occidental”, representada por aquellos edificios que comenzaron a realizarse en el estilo europeo a partir del periodo Meiji (1868-1912).<sup>5</sup>

El empleo de la madera para las construcciones arquitectónicas japonesas se basa en gran medida en la necesidad. Aunque Japón cuenta con numerosas reservas de piedra, se trata de una piedra de arenisca o volcánica que resulta bastante frágil para la construcción de edificios, siendo además esta reserva mucho menor que las existencias disponibles de maderas naturales.<sup>6</sup> Existen diversos tipos de madera que son empleadas en las construcciones arquitectónicas, todos

---

<sup>4</sup> .- Las características peculiares de las técnicas de construcción y expresión artística que son verdaderamente representativas de la arquitectura japonesa, aparecen manifestadas en las edificaciones de madera. Ello es así desde la remota época en que se construyeron los primeros templos *shintô* y las primitivas casas de los antiguos pobladores Yayoi, siendo posteriormente los modelos chinos de la arquitectura de palacios de época T'ang y los diseños empleados en la construcción de templos budistas los que hicieron su aparición en la escena japonesa.

<sup>5</sup> .- Este estilo europeo, en el que se usan piedras y ladrillos como materiales estructurales principales desde los tiempos de la antigüedad griega y romana, constituye un contraste distintivo frente al empleo de la madera típico de la arquitectura tradicional japonesa. Esta arquitectura de madera abraza tales edificios de diseño y construcción arquitectónica japonesa como santuarios *shintô*, templos budistas, viviendas, castillos, palacios y casas de té.

<sup>6</sup> .- De hecho, la mayor parte del territorio de Japón se encuentra cubierta de ricos bosques, y las zonas arboladas ocupan una extensión cercana al 89 por ciento. (Datos del Gaimusho Norin Suisansho [Ministerio de Agricultura y Pesca de Japón] publicados en abril de 1998). Tal abundancia se debe al clima moderado de Japón, que cuenta con un régimen de lluvias muy elevado y unas condiciones excelentes de su suelo apropiadas para el desarrollo de la vida vegetal.

ellas de excelente calidad, lo que permite hacerse una idea del gran desarrollo de las construcciones de madera en Japón desde tiempos antiguos.<sup>7</sup> Aparte de estas y otras consideraciones, las construcciones de madera se han visto favorecidas debido a que resulta bastante más difícil construir con piedras que con madera.

Los japoneses saben por experiencia que las construcciones de piedra o de ladrillo son mucho más peligrosas que las de madera cuando se producen terremotos, pues éstas son más ligeras y tienen mucha más flexibilidad. Si se construyen adecuadamente, los edificios de madera son capaces de soportar incluso severos seísmos, lo puede ser observado de modo notable en numerosas pagodas de templos budistas, que, a pesar de su forma aparentemente inestable, se mantienen en pie tras haber experimentado serias convulsiones sísmicas en el transcurso de varios siglos. Uno de los principales problemas que ofrece el empleo de la madera es que los incendios se propagan con gran celeridad en este tipo de construcciones, lo que supone la necesidad de un cuidado especial a la hora de ocupar estos edificios. No obstante, su reconstrucción en caso de catástrofe puede realizarse en un plazo de tiempo más breve que si se emplearan piedras u otros elementos menos ligeros que la madera.<sup>8</sup>

Una remarcable característica de la arquitectura japonesa que puede observarse en los edificios de madera, es que los miembros estructurales funcionan también como elementos decorativos. De este modo, tanto las columnas, las vigas u otros elementos que aportan las bases estructurales de un edificio, se encuentran casi siempre expuestos a la vista exhibiendo sus cualidades naturales.

---

<sup>7</sup> .- Entre las especies más corrientemente empleadas en Japón se cuentan árboles como *hinoki* (*chamaecyparis obtusa*) *sawara* (*chamaecyparis pisifera*), *matsu* (*pinus*), *tsuga* (*tsuga sielboldii*), *keyaki* (*zelkova serrata*) o *sugi* (*criptomeria japonica*). Según observa Kishida, tanto en China como en Corea fueron realizadas edificaciones de madera desde tiempos antiguos, pero en periodos posteriores sus arquitectos comenzaron a utilizar piedras y ladrillos como principales materiales de construcción debido al agotamiento de las existencias de madera. Cf. Kishida, Hideto 1954, p. 16.

<sup>8</sup> .- Sobre el sistema de reconstrucción periódica utilizado en ciertos santuarios *shintô*, ver arriba, volumen I, pp. 286-287, nota 54.



9. *Ise-jingû* (Santuario de Ise) dedicado a la diosa solar *Ama-terasu-ô-mikami*. Este santuario prehistórico en Ise es el prototipo de la arquitectura japonesa posterior. Se encuentra situado dentro de un espacio de arena rastrillada mostrando su madera natural de ciprés (*hinoki*), suelo elevado, tejado de paja y baranda envolvente. Muchos de estos elementos encuentran asimismo presencia en la vivienda japonesa tradicional.

Otras peculiaridades de la arquitectura japonesa tradicional pueden ser observadas también en los miembros estructurales de los edificios, tanto en los diferentes tipos de tejados y aleros como en el característico detalle arquitectónico llamado *to-kyô*, del que se hará referencia a continuación.

Gran parte de la belleza de la arquitectura japonesa en madera proviene de la variedad de sus tejados, los cuales constituyen uno de los elementos más importantes de este tipo de arquitectura tanto en su expresión como en su función. Existen varias formas de tejados que son empleados, como son el tejado a dos aguas (*kirizuma*), tejado a cuatro aguas (*hôgyô*), tejado piramidal (*shichû* o *yosemune*) y tejado a cuatro aguas con gabletes (*irimoya*), de los cuales existen ejemplos en muchos templos budistas, incluidos los del movimiento Zen, que se encuentran repartidos a lo largo y ancho de la geografía de Japón. Mientras los

tres primeros tipos de tejado provienen de modelos continentales, el tejado de tipo *irimoya* es un tejado característico de la arquitectura japonesa.<sup>9</sup>

El diseño de algunos tipos de tejados japoneses presenta muchas líneas curvadas. La aplicación de las líneas curvas en la arquitectura japonesa a los aleros y pendientes se encuentra basada en un estilo importado de China, que fue empleado desde mediados del siglo VI d. C. coincidiendo con la introducción del budismo en Japón.<sup>10</sup> Aunque a lo largo de la historia de China y Japón se han realizado edificios con muy distintos tipos de curvas, existen ciertas sutiles diferencias en el empleo que se hizo de las curvas en la arquitectura antigua de ambos países. En general, puede decirse que cada parte del diseño y la decoración se encuentra exagerada en los edificios chinos, mientras que en los edificios japoneses los elementos decorativos son más sutiles y refinados. Ello se pone claramente de manifiesto en el empleo de líneas curvas, que en el caso de los tejados de las construcciones japonesas muestran una apariencia mucho más suave que los de China.

La prominente proyección de los aleros es otra característica destacada de los edificios tradicionales japoneses. Además de servir a un fin decorativo al incrementar el sentido de estabilidad y armonizar las formas del edificio, los amplios aleros japoneses se emplean debido al especial clima de Japón. Las lluvias torrenciales que caen durante verano provocan la necesidad de que los tejados

---

<sup>9</sup> .- Entre los tipos de tejados tradicionales japoneses son evidentes algunas variaciones, pero todos ellos despliegan una distinguida belleza. Ello puede observarse tanto en los imponentes tejados a dos aguas de los templos budistas, los solemnes tejados *hiwada* (cubiertos mediante pequeñas piezas de *hinoki*) de los santuarios *shintô*, los majestuosos tejados de los castillos, o los refinados tejados recubiertos de paja de las casas rurales, casas de té y viviendas residenciales.

<sup>10</sup> .- Puede ser observado que antes de la introducción del budismo en Japón, las curvas geométricas no fueron aplicadas al arte de la construcción (fig. 9).

Las líneas curvas más notables que aparecen en la arquitectura budista japonesa son las de aleros, pendientes ventanas y puertas. Las curvas en ventanas y puertas son típicas de un estilo proveniente de los monasterios Ch'an, el cual fue empleado a partir del siglo XIII en los templos del budismo Zen. No obstante, las líneas rectas son predominantes en los edificios de la arquitectura japonesa tradicional.

sean muy consistentes. Ello es aprovechado además para proteger el interior de los edificios de la luz solar directa, debido a que el húmedo verano de Japón hace que el calor sea especialmente agobiante en esta época del año. Esta marcada proyección de los aleros a menudo se extiende unos seis metros en los templos budistas; y como además se colocan encima tejas de cerámica, aparte de elementos de construcción sólidos es requerida una gran habilidad en su construcción. Bajo la superficie de los aleros se disponen en hilera vigas de madera, que sujetan la estructura y además contrarrestan la monotonía que producen los tejados de tales características.

Las mismas funciones pueden observarse en el detalle estructural denominado *to-kyô*, un ingenio empleado para soportar los aleros sobrevolados en el exterior y los techos en el interior. Este detalle constructivo fue introducido desde el continente junto con otros elementos de la arquitectura budista hacia mediados del siglo VI. Con el curso del tiempo el *to-kyô* se empleó como uno de los recursos preferidos de los constructores, llegando a constituirse en uno de los rasgos más característicos de la arquitectura japonesa.

Aunque existen muestras de una gran cantidad de variaciones formales de acuerdo con los diferentes periodos, el principio estructural siempre es el mismo: primero se coloca el *to* o *masu* (base del soporte) sobre el pilar y se proyecta el *hijiki* o *kyô* (brazo del soporte) hacia el frente o hacia los lados; posteriormente se coloca un nuevo *to* sobre el *hijiki* a diferente distancia, tras lo cual, repitiéndose el proceso, es proyectado el *hijiki* sobre el *to*.<sup>11</sup>

---

<sup>11</sup> .- Entre la gran variedad de sistemas de soportes para los tejados japoneses, existen dos tipos fundamentales, siendo el más básico de ellos es el llamado *to-kyô*, también *masu-gumi* (sistema *to*) o *kumi-mono* (ensamblaje).

Su forma varía en muchos modos, desde simple a compleja, y es clasificada en estilos: *wa-yô*, *daibutsu-yô* (también *tenjiku-yô*) y *zenshû-yô* (también *kara-yô*). Sobre estos tres estilos, ver adelante, pp. 263-265. El otro sistema, el *sashi-hijiki*, consiste en un *hijiki* insertado en un pilar, en contraste con el *hijiki* ordinario que se encuentra proyectado sobre el *to*. Este sistema supone la característica más destacada de la arquitectura *daibutsu-yô*. Cf. *A Dictionary of Japanese Art Terms*, 1990, pp. 243, 464 y 530-531.

Existen además otros rasgos que han de ser valorados en la arquitectura tradicional japonesa, como pueden ser el empleo casi absoluto de la línea recta, el uso de los colores naturales o la adición de espacios ajardinados, todo lo cual es característico desde la época de los primeros santuarios *shintô* de madera, induciendo en los espectadores un sentimiento de paz y armonía con la naturaleza (fig. 9). En cuanto al uso de la línea, puede apreciarse que la arquitectura japonesa se encuentra basada en la línea recta, y las curvas como las que son empleadas en los tejados son atribuibles a influencias foráneas que no pueden considerarse como de gusto auténticamente japonés.<sup>12</sup>

En el color, del mismo modo que en la forma, pueden observarse notables características de la arquitectura japonesa. Hablando en general, los arquitectos japoneses obtienen efectos muy sutiles mediante el uso de colores que aparecen en los materiales naturales. La pintura de todo el edificio mediante colores brillantes, que fue el método característico procedente de China empleado en las construcciones palaciegas a partir del siglo VIII, ciertamente no se impuso en Japón en tiempos posteriores. Observada desde el punto de vista del color, gran parte de la belleza de la arquitectura japonesa procede principalmente del armonioso empleo de los colores neutrales de los materiales en su estado natural.

## PERIODOS DE LA ARQUITECTURA BUDISTA EN JAPÓN

Las primeras escuelas budistas surgidas durante los periodos Nara y Heian en Japón fueron introducidas sucesivamente desde China a partir de la dinastía T'ang,<sup>13</sup> y desde un principio los templos del budismo japonés siguieron los mo-

---

<sup>12</sup> .- Cf. Kishida, Hideto 1954, p.29. Los edificios que pueden ser considerados como más característicos del gusto japonés, tales como los santuarios *shintô*, las casas de té y los diferentes modelos de arquitectura residencial (residencias de nobles, *samurai*, casas rurales y viviendas tradicionales), se encuentran compuestos fundamentalmente de líneas rectas. Ver arriba, pp. 258, nota 10.

<sup>13</sup> .- Sobre las escuelas del budismo chino y japonés, ver arriba, volumen I, pp. 225-240 y 309-318, respectivamente.

delos proporcionados por los estilos arquitectónicos de China. De este modo, tras la introducción del budismo en el siglo VI d. C. comenzaron a ser reproducidos los estilos continentales budistas de arquitectura, lo que produjo un avance revolucionario del arte de la construcción en Japón.

Resulta innegable que el budismo aportó un gran ímpetu a numerosas artes en Japón, tanto a las artes aplicadas y las bellas artes como a la arquitectura. En el caso del budismo Zen, éste valor se encuentra sublimado al ejercer una influencia permanente, y en el campo de la arquitectura ello es especialmente cierto al haber pasado muchas de sus características a formar parte de las viviendas residenciales de los *samurai* en la época medieval de Japón, así como de las viviendas familiares de muchos japoneses.<sup>14</sup>

Existen numerosas escuelas del budismo en Japón, las cuales comparten muchos elementos constructivos en sus templos, aunque asimismo existen cualidades propias en las edificaciones de las distintas escuelas. Con la introducción del budismo continental, numerosos constructores llegaron a Japón, y puede decirse que las características distintivas de la arquitectura budista de este país se remontan a aquellos tiempos. Hasta el día de hoy se han conservado ejemplos de templos budistas de todos los periodos, que representan el desarrollo arquitectónico de cada escuela de budismo a través de las diferentes fases de su historia.

La llegada de arquitectos continentales a Japón se produjo tras la introducción del budismo a mediados del siglo VI bajo Shôtoku Taishi, príncipe regente de la emperatriz Suiko. Los templos budistas que se construyeron durante el periodo Asuka (538-645) presentan características bastante peculiares, pues el ideal de Shôtoku Taishi era llevar a efecto la instalación de una administración de asuntos públicos y la propagación de la educación según los patrones del budismo. De este modo, los templos de aquellos tiempos eran una especie de edificios administrativos, a diferencia de los templos de épocas posteriores que fue-

---

<sup>14</sup> .- Sobre la vivienda característica de los *samurai*, ver adelante, pp. 309-313. Sobre las residencias japonesas actuales de estilo tradicional, ver adelante 811-815.

ron contruidos en función de otras necesidades, en especial para realizar los diversos rituales budistas relacionados con la vida del más allá.

El estilo del periodo Asuka fue importado directamente de Kudara, en Corea, cuyas artes, por su parte, tienen sus orígenes en China en el periodo de las Seis dinastías (220-589). En cuanto al origen de la arquitectura de este periodo de China, puede observarse que aunque ya se había desarrollado una cultura propia durante los periodos Chou (c.1027-c.221 a. C.) y Han occidental (c. 206 a.C.-24 d.C.), las posteriores relaciones con los países de Asia Occidental, y especialmente la introducción del budismo, causaron influencias procedentes de la Persia sasánida, Parthia y Gandhara. Estos elementos foráneos se mezclaron con el estilo peculiar chino anteriormente existente, y la mezcla produjo el estilo característico de las Seis dinastías. De este modo, el estilo Asuka no es ni japonés ni enteramente oriental, sino internacional. Ello es así en la medida en que pueden ser trazadas influencias derivadas de Persia, India, Grecia y otros países de Europa Oriental y de Asia Occidental.<sup>15</sup>

A través de la información de las excavaciones de los templos budistas del periodo Asuka –Asuka-dera, Shitennô-ji y Wakakusa-garan– y en la posterior reconstrucción de este último como Hôryû-ji, se ha observado la procedencia de diferentes modelos continentales.<sup>16</sup> De entre las tipologías que pueden distinguirse en las plantas de los templos budistas del periodo Asuka, existen dos diseños básicos cuyas diferencias pueden ser observadas en la disposición del *kon-dô* (edificio dedicado a la estatua principal de Buda) y el *tô* (pagoda), que en el caso del Shitennô-ji y Wakakusa-garan se encontraban alineados sobre un eje central, mientras que en el Asuka-dera se dispusieron a ambos lados del eje central.

---

<sup>15</sup> .- Las culturas de Gandhara, Parthia y la Persia sasánida presentan una íntima relación en muchos elementos con las de India, Grecia y Bizancio. Según observa Kishida, los factores mencionados han sido probados por Itô C. (*Hôryû-ji*, 1940) mediante la comparación de los ornamentos de tipo “madreselva” empleados frecuentemente en la arquitectura Asuka de Japón, con aquellos de China, Gandhara, Asia Central, India, Persia, el Imperio sarraceno, Asiria y Egipto. Cf. Kishida, Hideto 1954, p. 53.

<sup>16</sup> .- Cf. Mason, Penelope 1993, p. 41.



Durante el periodo Nara (645-794) el budismo alcanzó su florecimiento en Japón, lo cual se puso de manifiesto en el gran desarrollo alcanzado el arte de la construcción de templos budistas. Más que una práctica individual, la práctica de budismo durante este periodo fue de carácter nacional, con la Casa Imperial situada en el centro del sistema. La arquitectura del periodo Nara muestra un perceptible cambio con respecto a la del periodo anterior, siguiéndose ahora el estilo de la dinastía china de los T'ang (618-907). La gran capital de Heijô, adyacente a la parte occidental de la actual ciudad de Nara, fue establecida en este periodo, siendo construidos aquí varios de los templos budistas más importantes. Entre las edificaciones de este periodo que se han conservado pueden destacarse el la pagoda o Tô-tô “torre occidental” del templo Yakushi-ji, el Kon-dô del templo Tôshôdai-ji, el Hokke-dô del templo Tôdai-ji, todos ellos cerca de la actual Nara, y el Yume-dono del templo Hôryû-ji.<sup>17</sup>

Hacia principios del periodo Heian (794-1192), las nuevas escuelas Tendai y Shingon fueron importadas desde China. Las edificaciones de templos de estas escuelas fueron emplazadas en montañas y en valles. El templo Kongôbu-ji, elevado sobre el monte Kôya, y el templo Enryaku-ji, sobre el monte Hiei, son los ejemplos más sobresalientes de estas escuelas.<sup>18</sup> Otros edificios notables de este periodo son el Kon-dô y el Gojû-no-tô del templo Mûro-ji (prefectura de Nara), el Hô-dô del templo Byôdô-in en Uji (prefectura de Kyoto, y el Konjiki-dô del templo Chûson-ji, en Hirazumi (prefectura de Iwate).

Durante el periodo Kamakura (1192-1336), el rápido crecimiento de la clase *samurai* y la debilidad de la nobleza del periodo Heian derivaron en el establecimiento del sistema *shôgun* en la localidad de Kamakura. En este periodo

---

<sup>17</sup> .- Aunque el templo Hôryû-ji es importante como muestra de las reliquias del periodo Asuka, es asimismo importante por el Yume-dono allí preservado, que data del periodo Nara. Su plan octogonal y su elegante diseño han sido reproducidos frecuentemente en los tiempos subsiguientes.

<sup>18</sup> .- Según es observado por Kishida Hideto, tanto la arquitectura como otras artes llegaron a adquirir ahora un gusto notablemente japonés. Cf. Kishida, Hideto 1954, p. 67.

se introdujo en Japón el budismo Zen, lo cual produjo cambios significativos en el estilo arquitectónico. Simultáneamente, durante este tiempo se reanudaron las relaciones con la China de la dinastía Sung del sur (1127-1279) y fue introducido a través del movimiento Zen un nuevo estilo de arquitectura denominado *zenshû-yô* (estilo *zen*), que es también conocido como *kara-yô* (estilo chino).<sup>19</sup>

Desde principios de este periodo fueron desarrollados además otros estilos arquitectónicos. Uno de ellos fue el denominado *daibutsu-yô* (estilo daibutsu), también *tenjiku-yô* (estilo indio), que consiste en un estilo que combina el estilo chino con el japonés, siendo el uso del *shasi-hijiki* su característica más destacada. Dicho estilo fue introducido por el monje-arquitecto Chôgen y el escultor chino Chên Ho-ch'ing (jp. Chin-nakei) procedente de la dinastía Sung.<sup>20</sup> Más tarde, surgieron combinaciones de los estilos *zenshû-yô* y *daibutsu-yô* amalgamados con el antiguo estilo *wa-yô* (estilo japonés),<sup>21</sup> que recibieron el nombre de

---

<sup>19</sup> .- Cf. *A Dictionary of Japanese Art Terms* 1990, p. 369.

<sup>20</sup> .- Cf. *ibíd.*, p. 398. Durante el periodo Kamakura tuvo lugar un esfuerzo de reconstrucción, especialmente en los templos de Nara, algunos de los cuales se encontraban totalmente abandonados, y otros, como el Tôdai-ji, casi en ruinas. Las sustituciones, reparaciones y nuevas estatuas se hicieron en forma de encargos repartidos entre los talleres. Cuando se resolvió iniciar esta labor, los japoneses buscaron a su alrededor nuevas técnicas para realizarla y algunos de los monjes que viajaban entre Japón y China no sólo transmitieron estas técnicas, sino que también llevaron las últimas novedades de la filosofía, la religión y el arte chino.

En el *daibutsu-yô* fueron reconstruidos algunos edificios de templos que habían sido arrasados en las guerras civiles, entre los que se encontraban algunos del Kôfuku-ji, así como el Daibutsu-en (Sala del gran Buda) y el Nandaimon (Gran puerta del sur) del Tôdai-ji, todos ellos cerca de la antigua capital de Nara. Los trabajos de reconstrucción del Tôdai-ji fueron confiados a Chôgen, que trabajó en éste y otros proyectos en colaboración con Chên Ho-ch'ing, con quien llegó a Japón tras su estancia en China. No obstante, debido a su excesiva solidez, este estilo tuvo una utilización muy limitada.

<sup>21</sup> .- *Wa-yô* (estilo japonés) es un término general para definir un estilo considerado japonés en carácter, el cual es usado en contraste con los términos *zenshû-yô* (o *kara-yô*) y *daibutsu-yô* (o *tenjiku-yô*), que se refieren a estilos que reflejan el carácter chino.

El modo en que es usado *wa-yô* en varios campos, incluyendo escultura, pintura, caligrafía, arquitectura y artesanías sugiere que el significado aparente del concepto que éste expresa y el periodo en que fue establecido no son siempre consistentes. Cf. *A Dictionary of Japanese Art Terms* 1990, p. 670.

*setchu-yô* (estilo ecléctico), el cual puede ser distinguido en la construcción y formas del *to-kyô*. Pero esta mezcla, empleada fundamentalmente en algunos edificios secundarios del Tôdai-ji, tampoco tuvo un uso muy difundido.

Durante el periodo de la historia japonesa conocido como Muromachi o Ashikaga (1392-1568), la arquitectura de templos budistas se basó en una continuación de los estilos anteriores. No obstante, la arquitectura de estilo *zenshû-yô* alcanzó un gran desarrollo tanto en sus técnicas como en destreza constructiva. Algunas de las características más destacables del estilo de este periodo son la atención prestada a la decoración y el empleo de vigas de menores dimensiones que en los periodos precedentes.

Debido a las necesidades surgidas en una nueva época de grandes convulsiones, el interés de la arquitectura desarrollada en el periodo Momoyama (1568-1603) giró gradualmente desde los santuarios y templos a los palacios y castillos. Las esculturas en los travesaños de las ventanas (*ramma*) y las cabezas de los travesaños (*kibana*) alcanzaron entonces un gran desarrollo, y era característico rellenar todos los espacios de pared existentes con tallas y pinturas.

Con la llegada del periodo Edo o Tokugawa (1603-1868), el aislamiento del mundo exterior en que quedaron sumidos los habitantes del archipiélago japonés condujo a una cierta apatía en el estilo de arquitectura. El interés en los trabajos de arquitectura, así como en el resto de las artes que eran practicadas tradicionalmente, decreció de forma general, arrastrando a la arquitectura y a las artes, paso a paso, hacia el borde de la decadencia.

Desde el año 1868, cuando comenzó el periodo Meiji (1868-1912), los edificios de estilo occidental comenzaron a ser erigidos en Japón por arquitectos foráneos y japoneses, de modo que la arquitectura llegó a ser no solamente oriental, sino que adquirió a partir de este momento un carácter internacional.

---

Hoy día, los términos empleados para referirse en el mundo académico a los estilos que reflejan el carácter chino son *zenshû-yô* y *daibutsu-yô*, habiendo sido relegados los términos *kara-yô* y *tenjiku-yô*. Cf. Ueno, Katsuhisa 2000, p. 51.

## ARQUITECTURA DE TEMPLOS ZEN (SS. XIII-XVII)

A partir del periodo Kamakura, cuando la clase militar comenzó a gobernar al final del s. XII, el estilo refinado de la clase aristócrata que había caracterizado a la cultura y al arte en el periodo Heian giró bruscamente hacia un estilo más rígido y enérgico. En una larga era feudal que se inició y transcurrió con constantes brotes de violencia, con la corte imperial dominada por una clase guerrera decidida a mantener el poder empleando esa violencia, el estilo de vida, incluido el arte, habría de ser vigoroso, lejos de ese espíritu acomodado que presidió las realizaciones artísticas en el periodo anterior.

La protección de la institución Zen Rinzai por parte de los sucesivos gobiernos militares durante los periodos Kamakura y Muromachi confirió a la elite guerrera un sello distintivo, el cual les concedió un gran prestigio de cara a la población en general. Este prestigio venía garantizado al tratarse de un nuevo movimiento budista procedente de la admirada cultura de China, que era además la forma de budismo más apreciada en China en aquella época.

La estrecha asociación que se produjo entre guerreros *samurai* y monjes Zen, cuyas enseñanzas directas parecían adaptarse perfectamente con el característico modo de vida frugal de la clase militar, propició un terreno sumamente fértil para cultivar el estilo filosófico y artístico característico del Zen. En el contexto de este movimiento prevalecía un nuevo concepto de la vida, más sobrio y austero que en las otras escuelas budistas, reflejándose estas constantes asimismo en las diferentes artes que se desarrollaron bajo su influencia.

Pero no sólo la clase guerrera apoyó el budismo Zen desde los primeros tiempos del periodo Kamakura, siendo asimismo célebre el interés que muchos emperadores mostraron por esta institución. Muchos templos Zen fueron construidos debido al patrocinio tanto de nobles *samurai* como de emperadores, pudiendo apreciarse que los templos erigidos debido a la generosidad imperial, como fueron los de Nanzen-ji, Daitoku-ji y Myôshin-ji, se encuentran entre los ejemplos más admirados de toda la historia de la arquitectura japonesa.

## EL ESTILO ZENSHÛ-YÔ

Con respecto a la arquitectura religiosa budista en general, es a partir del periodo Kamakura cuando pueden observarse diferentes estilos en el diseño de los templos, lo cual es debido a la instalación definitiva del movimiento de Meditación en Japón. A consecuencia de los renovados contactos con China, dos estilos nuevos fueron importados, los llamados *zenshû-yô* (estilo zen) y *daibutsu-yô* (estilo daibutsu). El *zenshû-yô* era, presumiblemente, el estilo más sofisticado que se conocía entonces en los centros culturales chinos, siendo éste el estilo introducido en Japón con las nuevas escuelas del budismo Zen. El *daibutsu-yô*, denominado también *tenjiku-yô* (estilo indio) es, al parecer, originario del sureste de China; no se ve claro que tuviera ninguna relación con India, siendo probablemente un estilo modificado en la época Sung del Sur adaptado por el monje Chôgen, quien había estudiado en China este estilo.

Algunas características del *daibutsu-yô* son comunes a las del *zenshû-yô*. Así, los elementos estructurales de las ménsulas, las tejas y los tejados, representan la aportación de una tradición arquitectónica china unitaria. No obstante, el *zenshû-yô* se diferencia del *daibutsu-yô* en la planta de los templos y monasterios, que en el caso del *zenshû-yô* rememoraban el antiguo trazado rectangular de los templos Ch'an de la dinastía de los Sung del sur (1127-1279), con su característica disposición regular de los edificios principales a lo largo de un eje central, que había sido desarrollada durante la dinastía T'ang (618-709).<sup>22</sup>

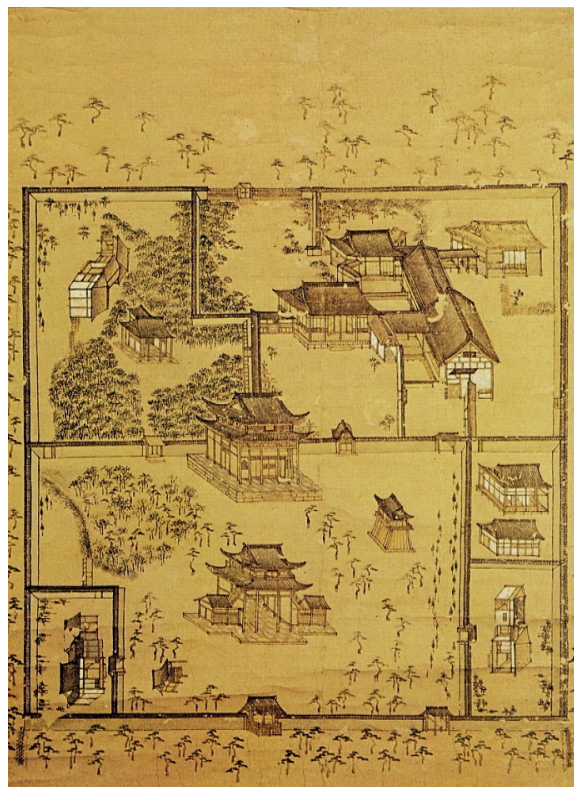
El *zenshû-yô* fue introducido a Japón tras la llegada de China de Eisai (1141-1225), Dôgen (1200-1253) y En'ni Ben'en (Shôitsu Kokushi 1202-1280), quienes estudiaron cuidadosamente el diseño arquitectónico de los templos Ch'an, siendo en estilo en el que fueron edificadas numerosos templos pertenecientes al movimiento Zen.

---

<sup>22</sup> .- Como observa Dumoulin: "Durante el periodo T'ang en China (618-907) se había desarrollado una arquitectura de templos budistas que sirvió como el diseño básico para los templos Zen y sus terrenos durante el periodo Sung, especialmente para los monasterios de las Cinco Montañas". Dumoulin, Heinrich 1990, p. 223.

De este modo, cuando se fundaron los primeros monasterios y templos Zen se siguieron los esquemas de construcción y estructura interna de la arquitectura oficial china del periodo Sung, que en su conjunto producen un efecto bastante pesado y sombrío. Hoy se conservan muy pocos ejemplos de este estilo y, debido a las numerosas catástrofes acaecidas, ninguno de los templos Zen de este periodo ha sobrevivido íntegramente. No obstante, algunos de ellos pueden estudiarse mediante dibujos y planos antiguos.

Un ejemplo de tales desastres puede apreciarse en la historia del templo Sûfuku-ji, localizado en Hakata (prefectura de Fukuoka), el cual fue erigido en 1240 en Dadaifu, no muy lejos de su emplazamiento actual. Durante el periodo de “los estados beligerantes”, que se prolongó desde 1467 hasta 1568, este templo fue totalmente destruido por un incendio, y hubo que esperar hasta bien entrado el periodo Edo para poder reconstruirlo en su localización actual.



10. *Garan Haichi zu* (Plano de la disposición de los edificios del templo). Sûfuku-ji, Hakata (Fukuoka). El plano de este templo perteneciente a la rama Daitoku-ji del Zen Rinzai fue dibujado tras el traslado y reconstrucción que tuvo lugar durante el periodo Edo.

Considerado como uno de los ejemplos característicos del estilo *zenshû-yô* del periodo Muromachi, se conserva en el templo Engaku-ji de Kamakura el edificio conocido como Shari-den. El Engaku-ji fue víctima de varios desastres. Tras el incendio que se produjo en 1563 se trasladó el *butsu-den* (sala de Buda) del Taihei-ji, el templo principal de los *ama-gozan* en Kamakura que fue construido en la primera mitad del siglo XV.<sup>23</sup> El *butsu-den* del Taihei-ji, pasó a sustituir al edificio original del Engakuji, convirtiéndose aquí en *shari-den*, que es el nombre que recibió este edificio desde mediados del periodo Edo.<sup>24</sup>



11. *Shari-den* (Relicario) del Engaku-ji. Primera mitad del siglo XV. Kamakura. Este edificio presenta una gran sobriedad que refleja la austera dignidad del Zen., y es el único de este templo que resistió parcialmente el terremoto que asoló la zona de Kantô en 1923. Aunque fue reconstruido con la mayor parte de sus materiales originales, se añadió un techo completamente nuevo de estilo *irimoya*. Bajo éste se sitúa una estructura techada a modo de cenefa (*mokoshi*).

---

<sup>23</sup> .- *Ama-gozan* es el nombre con que es conocido el sistema *gozan* establecido para los templos de monjas.

<sup>24</sup> .- Cf. Ueno, Katsuhisa 2000, p. 52.



El Shari-den constituye una nueva interpretación de los relicarios budistas, que hasta entonces se encontraban simbólicamente representados por las pagodas (*tô*). Las pagodas fueron perdiendo su importancia en la arquitectura de templos budistas, siendo suprimidas de los templos Zen con el paso del tiempo y quedando fuera del recinto principal en el caso de los templos de otros tipos de budismo.

Entre los escasos ejemplos de edificios ejecutados en el estilo *zenshû-yô* puro que se han conservado hasta hoy día, figuran también el Butsu-den (Sala de Buda) en el templo Kozan-ji, ubicado al sur de la isla de Honshû (prefectura de Yamaguchi) y construido en 1320, y el Kaisan-dô (sala de los fundadores), erigido en 1352 en el templo Eihô-ji, situado en un esplendoroso valle de la localidad de Tajimi (prefectura de Gifu).<sup>25</sup>

Otros ejemplos conservados del estilo *zenshû-yô* puro son el Jizô-dô, del templo Shôfuku-ji (1407, prefectura de Tokyo), el Kyô-zô del Ankoku-ji (1408, prefectura de Gifu), el Butsu-den del Seihaku-ji (1415, prefectura de Yamaguchi), el Kon-dô del Fudô-in (1540, prefectura de Hiroshima), y el Hakkaku-sanjû-tô del Anraku-ji (primera mitad del siglo XIV (prefectura de Nagano).

Aunque no se encuentran preservadas las puertas originales del periodo Kamakura, tanto la “triple puerta” (*san-mon*) del Engaku-ji como la del Kenchô-ji, ambos monasterios de la escuela Rinzai emplazados al norte de Kamakura (Kita-Kamakura), son otros ejemplos en los que puede distinguirse el estilo *zenshû-yô* iniciado en este periodo.<sup>26</sup>

---

<sup>25</sup> .- El templo Eihô-ji ha sido excepcionalmente afortunado, no solo por conservar de modo bastante íntegro el Kaisan-dô, el Kan'non-dô y el jardín del periodo Kamakura, sino además por mantener su forma original del periodo Muromachi hasta hoy día, proveyendo a los espectadores con la posibilidad de vislumbrar un destello fiel de los inicios de la cultura Zen en Japón. Sobre este templo, ver más adelante pp. 303-306 (figs. 25, 26).

<sup>26</sup> .- Como ha sido señalado, en este periodo se desarrollaron también los estilos *daibutsu-yô* también *tenjiku-yô* (estilo indio) y *setsu-yô* (estilo ecléctico), los cuales presentan ligeras variaciones con respecto al estilo *zenshû-yô*, apareciendo en ocasiones representados en los templos Zen (fig. 14).



La palabra *san-mon* presenta los significados de “puerta de la montaña” y de “triple puerta”. Dentro del budismo Zen, el significado de “triple puerta” consiste en una abreviación del término *san-gedatsu-mon*,<sup>27</sup> el cual hace referencia a las tres puertas a través de las cuales deben pasar los seres que desean liberarse de las pasiones mundanas, es decir, *kû-mon* (puerta de la vacuidad), *musô-mon* (puerta de la no-forma) y *musa-mon* (puerta de la no acción).<sup>28</sup>

La “triple puerta”, que consta de dos pisos, corresponde a la puerta delantera principal de un templo del movimiento Zen, tras el *sô-mon* o puerta de entrada. En ocasiones también presentan *san-rô* (edificios añadidos cuyas escaleras dan acceso a la segunda planta), que se sitúan a ambos lados de la puerta y que, en general, son estructuras de una sola planta con un tejado a dos aguas.<sup>29</sup> En la segunda planta del *san-mon* se instalan siempre una serie de estatuas: en el centro se coloca la figura de Shaka (o en ocasiones la de Kan’non), y a sus lados se disponen las figuras de dos personajes indios: Gaggai-chôja (un ferviente budista) y Zenzai-dôji (un personaje representado invariablemente en forma de niño que aparece en el *sûtra* de la escuela Kegon, el *Busddhavatamsaka*, y que representa la práctica religiosa). A ambos lados se colocan los dieciséis discípulos de Buda (*juroku-rakan*). Dependiendo de los templos, pueden añadirse además otras figuras (fundadores, patronos o personajes que tienen especial importancia para ese templo).

El portal de acceso que define el primer piso de estas puertas presenta unas largas vigas cuadradas insertas en las columnas redondas creando una composición sólida y lineal. La madera, dejada en su color natural, muestra una elegante y sobria decoración escultórica en sus pórticos. En el caso de la puerta del Kenchô-ji, su elemento más destacado es el arco de tipo *kara-hafu* en el tejado que cubre el segundo piso.

---

<sup>27</sup> .- *San* significa “montaña” o “tres”, y *Gedatsu-mon* significa “la entrada en el estado de *nirvâna*”. Cf. *Japanese-English Buddhist Dictionary* 1999, p. 79.

<sup>28</sup> .- Cf. *A Dictionary of Japanese Art Terms* 1990, p. 258.

<sup>29</sup> .- Un ejemplo de *san-rô* puede verse en el *san-mon* del Tôfuku-ji (fig. 14).



12. *San-mon* del Kenchô-ji. Kamakura, 1253. Esta “triple puerta”puerta fue reconstruida en el año 1775 y soportó el gran terremoto que asoló en 1923 la zona de Kantô. Recientemente, en 1996, fue restaurada nuevamente.



13. *San-mon* del Engaku-ji. Kamakura, 1282. Esta “triple puerta” fue reconstruida en 1783.

Resalta, ante todo, el aspecto general de elegancia que emana del equilibrio entre las diversas partes de estas construcciones. Los rasgos más notables del estilo *zenshû-yô* que pueden ser observados en estos templos son las maderas sin pintar, un sistema de soportes bastante complejo (*to-kyô* o *masu-gumi*), puertas deslizantes con marco de madera y ventanas enrejadas rematadas mediante un arco apuntado de forma sinuosa. En general, a pesar de la pesantez de los edificios de estilo *zenshû-yô*, se diferencian con respecto a otros similares de estilo japonés a causa de su relativa verticalidad. Estos rasgos pueden ser encontrados en muchos templos Zen desde el periodo Kamakura, aunque permanecieron como una contribución china que no fue común de todos los templos Zen.<sup>30</sup>

En adición a los construidos en el estilo importado de China partir de los templos de la dinastía Sung, en los templos Zen japoneses se construyeron también numerosos edificios religiosos en el estilo japonés nativo, y también fue influyente una mezcla que combinaba elementos chinos y japoneses. Puede ser comprobado como el *zenshû-yô*, el *daibutsu-yô* y otros estilos fueron empleados indistintamente durante el periodo Muromachi, ya que se han conservado muchos edificios representativos de estas combinaciones.

El *san-mon* del templo Tôfuku-ji en Kyoto es el ejemplo más relevante de este tipo debido al tamaño de su escala y sus formas bien proporcionadas. Esta “triple puerta” aparece pintada con color blanco y rojo, además de estar decorada con diseños que son atribuidos a la labor de Chô-denshu y Kan-denshu.

---

<sup>30</sup> .-. Según aprecia Munsterberg en relación con las características *zen* que pueden ser apreciadas en la arquitectura de estos templos: “En su construcción, estos edificios reflejan sus prototipos chinos, y no presentan ningún rasgo que pueda ser considerado particularmente Zen, con la excepción del hecho de que usan tablas planas sin pintar”. Cf. Munsterberg, Hugo 1993, p. 102. Previamente a esta apreciación, Munsterberg había señalado: “Las cualidades que hoy parecen peculiares a la sensibilidad estética japonesa, como simplicidad, claridad, moderación y severidad de diseño, son en última instancia derivadas de fuentes Zen”. Cf. *ibid.*, p. 101. Sin embargo, a pesar de lo reseñado por este autor, ha de tenerse en cuenta que las características arquitectónicas citadas se encuentran también presentes en muchos tipos de edificios japoneses, incluyendo los santuarios *shintô* y templos budistas anteriores a la presencia del Zen en Japón.





14. *San-mon* del Tôfuku-ji. Higashiyama, Kyoto, 1236. En su estilo es una mezcla de *zenshû-yô* y *daibutsu-yô*. Tras su hundimiento en 1585, fue reconstruida gracias a Toyotomi Hideyoshi.

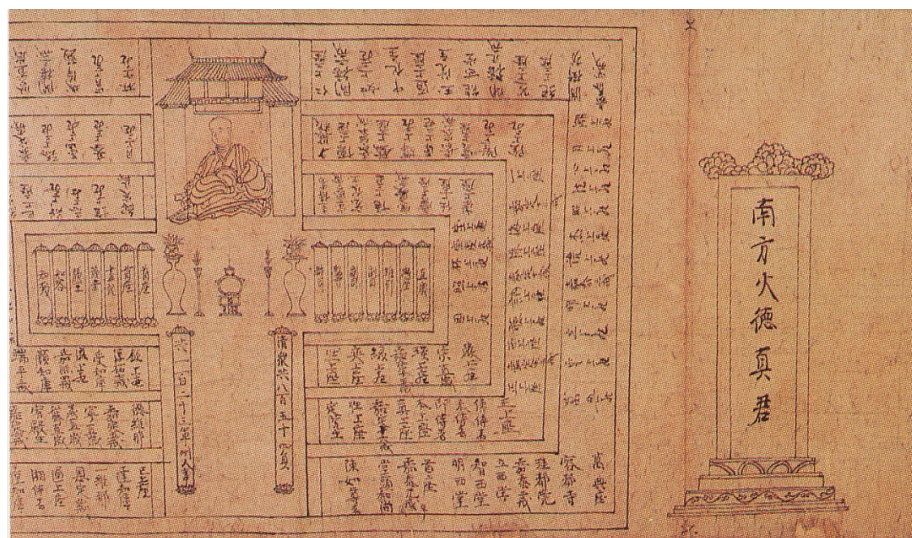
#### TRAZADO DE LOS COMPLEJOS MONÁSTICOS DEL BUDISMO ZEN

Los monjes partidarios de las enseñanzas del budismo Zen que viajaron a China, como fueron Eisai, Dôgen, En'ni Ben'nen y Tettsû Gikai, no solamente trajeron en su retorno a Japón planos de diseños arquitectónicos, sino que lograron convencer a algunos artesanos chinos para que regresaran con ellos.<sup>31</sup> De tal forma, los monasterios Zen construidos durante el siglo XIII en Japón se encontraban bajo la influencia teórica y práctica de China.

El plano realizado por Tettsû Gikai (1219-1309) en su viaje a China en 1259 que se prolongó durante cuatro años, muestra la colocación de edificios, el estilo de arquitectura de cada edificio, además de objetos ceremoniales, escenas de ritos etc., que existían en los templos Ch'an de la dinastía Sung. A partir de este modelo se edificó el templo Daijô-ji en Kanazawa, fundado por Tettsû en 1267, aunque desde 1283 pasó a formar parte de la escuela Shingon.

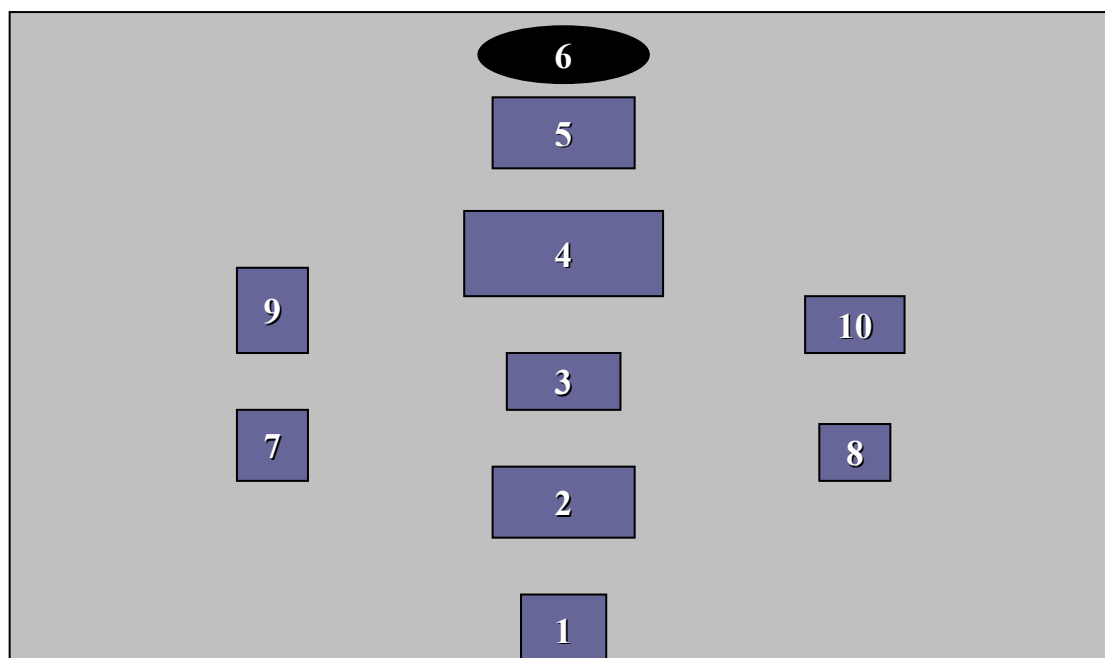
---

<sup>31</sup> .- Cf. Collcutt, Martin 1981, pp. 173-174. Collcutt trata el tema de las “Cinco Montañas” de China en diversos puntos de esta obra, prestando especial interés a la transmisión de los planos de los templos. Cf. *ibid.*, pp. 172-182.



15. *Gozan-jissetsu-zu*. Detalle de plano de un templo *gozan* en China, por Tetsû Gikai.

El diseño general de un complejo monástico Zen tradicional seguía normalmente el plan descrito en el esquema que se expone a continuación.



16. Disposición típica de los edificios en un monasterio budista Zen. Leyenda: 1. Puerta de entrada (*sô-mon*); 2. Puerta de la montaña (*san-mon*); 3. Sala de Buda (*butsu-den*); 4. Sala del Dharma (*hat-tô*); 5. Residencia del abad (*hō-jō*); 6. Jardín (*niwa*); 7. Lavabos (*tôsu* o *setchin*); 8. Baño (*yokushitsu*); 9. Sala de los monjes o de meditación (*sô-dô* o *zen-dô*); 10. Cocina (*kuri*).

El trazado era organizado normalmente a lo largo de un eje central que se dirigía desde la puerta exterior, una puerta de entrada de naturaleza ceremonial (*sô-mon*),<sup>32</sup> hacia la puerta principal llamada “triple puerta” o “puerta de la montaña” (*san-mon*),<sup>33</sup> la sala de Buda (*butsu-den*),<sup>34</sup> la sala del *Dharma* (*hat-tô*),<sup>35</sup> y la residencia del abad principal (*hō-jō*),<sup>36</sup> que se situaba generalmente por detrás de todos estos edificios, disponiéndose tras ella un jardín con estanque.

Otras construcciones de menor tamaño, como son la sala de los monjes, la cocina, el baño y el lavabo, permanecían a ambos lados del grupo principal sin seguir ningún plan específico para todos los monasterios. En la mayoría de estos complejos arquitectónicos también se emplazó un cementerio a cielo abierto ocupando una gran extensión ajardinada. En algunos casos los edificios principales se encontraban unidos por claustros a los edificios secundarios, pero muchas veces los claustros y otros edificios quedaban sin reconstruir tras los incen-

---

<sup>32</sup> .- El *sô-mon* (primera puerta) o *dai-mon* (puerta principal) es un nombre genérico para definir la puerta de la primera entrada de una residencia o un templo budista. En los templos Zen, en particular, se refiere a la puerta exterior al *san-mon*, es decir, la puerta primera que sirve de entrada a los precintos. No existe un estilo fijado para este tipo de puerta. Cf. *A Dictionary of Japanese Art Terms* 1990, p. 383.

<sup>33</sup> .- El *san-mon* (*san*, “montaña” o “tres” en japonés) es en los templos Zen una puerta (*mon* en japonés) abierta en el nivel inferior, pero en el superior se encuentra cerrada y contiene una serie de estatuas. Mediante la denominación “puerta de la montaña” se hace referencia a la localización de los primeros monasterios del sistema de las “Cinco Montañas” (*gozan*). Por su parte, con la denominación “triple puerta” se especifica en el caso del budismo Zen el carácter simbólico que adquiere al hacer referencia al la obtención del *nirvâṇa*. Sobre el significado del término *san-mon* en los templos del budismo Zen, ver arriba, p. 271.

<sup>34</sup> .- El *bustu-den* es una sala en los templos de las escuelas Zen en la cual se encuentra el *honzon* (la imagen principal que es objeto de veneración). Corresponde al *kon-dô* o *hon-dô* en los templos de otras escuelas budistas. Cf. *A Dictionary of Japanese Art Terms* 1990, p. 561. En el caso de los complejos monásticos Zen en esta sala se emplaza una imagen de Buda Śâkyamuni en el momento de su iluminación.

<sup>35</sup> .- El *ha-ttô* es una sala empleada para conferencias del monje principal, ceremonias, aireación de obras de arte (*kazeire*), etc., y constituye uno de los puntos focales de un monasterio budista Zen.

<sup>36</sup> .- El *hō-jō* es usado tanto para residencia como para recibir invitados. Asimismo se emplea para la práctica del *zazen*. Cf. *A Dictionary of Japanese Art Terms* 1990, p. 578.

dios. En el caso de las pagodas (*tô*) que existieron en los primeros templos Zen, nunca volvieron a ser reconstruidas, prefiriéndose la edificación de relicarios de menor tamaño (ver figura 44). El trazado que ha sido expuesto puede resultar en ocasiones difícil de descubrir debido numerosas modificaciones ocurridas con el transcurso del tiempo, además de existir numerosas edificaciones y jardines de distintos periodos que se reparten por toda el área ocupada por el monasterio.<sup>37</sup>

En los templos budistas construidos desde el periodo Asuka hasta finales del periodo Heian se empleó un estilo chino japonizado (*wa-yô*), es decir, adaptado a la naturaleza de Japón. Aunque el trazado de los edificios principales es similar al que existe en los templos de otros tipos de budismo, en el estilo *zenshû-yô* que llegó con los templos Zen se pretendían realizar diseños de templos idénticos a los complejos Ch'an de la dinastía Sung, con el *san-mon*, *butsuden* y *hat-tô* siguiendo un eje lineal que se dirige desde el sur hacia el norte. Estos tres edificios, junto con el *tôsu*, el *yokushitsu*, el *sô-dô* y el *kuri* han sido llamados “las siete salas del templo” (*sichi-dô-garan*).<sup>38</sup>

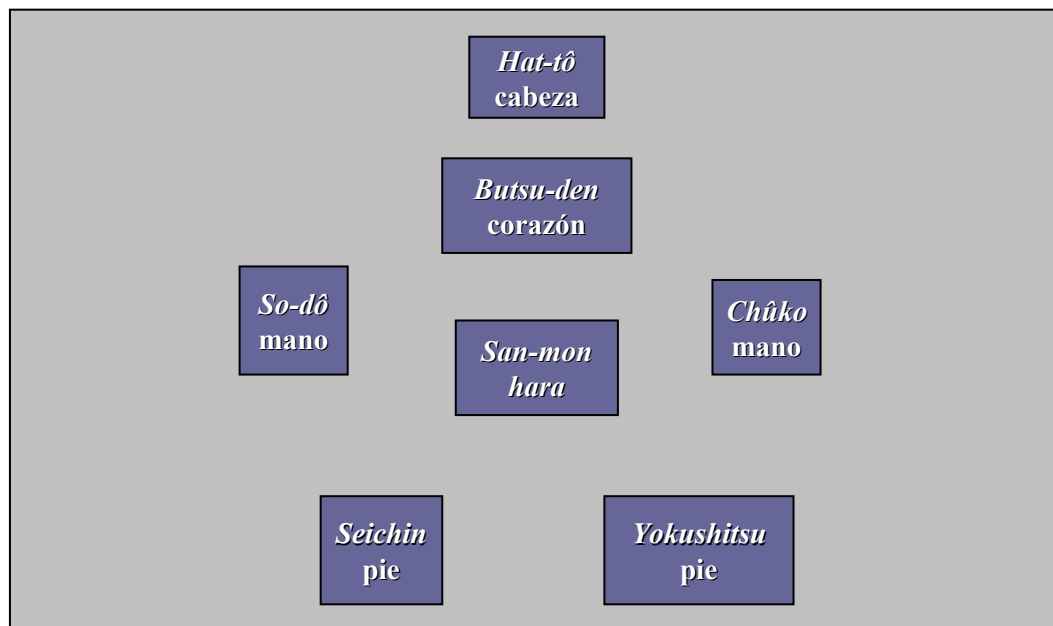
En los complejos monásticos del budismo japonés, incluyendo los monasterios y templos Zen, es evidente un carácter simbólico que encuentra representación tanto en el diseño de los edificios del templo como del trazado general. En el caso del trazado de los complejos monásticos típicos del budismo Zen, se observa un claro ejemplo de este carácter o significado simbólico en la ubicación de sus siete edificios principales, los cuales han sido puestos en analogía con el cuerpo humano.<sup>39</sup>

---

<sup>37</sup> .- El tamaño y el número de los edificios varía según el tipo de complejo monástico. Estos complejos también pueden diferir en la ordenación de los edificios así como en el tipo y la cantidad de ornamentaciones. Lo mismo sucede con los jardines y cementerios, que pueden encontrarse situados en muy distintas localizaciones y presentar diseños muy variados. Otros edificios presentes en algunos templos Zen son el *tsuchi-dô* (edificio donde se disponen las deidades del distrito), el *soshi-dô* (sala dedicada a Bodhidharma y otros patriarcas), el *kaisan-dô* (sala de los fundadores), etc.

<sup>38</sup> .- Cf. Imaeda, Aishin 1983, p. 52.

<sup>39</sup> .- Cf. Koga, Hidehiko 1980, p 134.



17. *Sichi-dô-garan* (Siete edificios principales) de los complejos monásticos budistas clásicos dispuestos de forma ligeramente modificada en analogía con el cuerpo humano.

El significado simbólico más elemental de este tipo de trazados es el de sugerir la entrada al camino de la disciplina budista. Tras la entrada al área del templo a través del *san-mon*, que constituye el centro energético del templo (correspondiente al *hara* o centro de energía espiritual situado justo debajo del vientre), el practicante se introduce en un camino que conduce desde lo profano a lo sagrado. La veneración de Buda y de otros personajes sagrados ha realizarse libre de impurezas mentales y corporales (lo cual se encuentra representado por el baño y los lavabos, que se sitúan tras el *san-mon* a ambos de sus lados).

La obtención del estado de budeidad o iluminación viene precedida de plegarias (representadas por la sala de Buda) y enseñanzas (representadas por la sala del Dharma). El proceso global es mantenido por las necesidades físicas de la vida, por ejemplo, comer (simbolizadas por la cocina), así como por las necesidades espirituales (simbolizadas por la sala de los monjes o de la meditación). Todos estos edificios juntos suponen una forma de expresión arquitectónica que simboliza en sí mismo el camino hacia la budeidad. Esta analogía con el cuerpo



humano representa un simbolismo mediante el que se sugiere que el budismo se refiere, en definitiva, a la transformación o despertar de la conciencia humana a través de las prácticas monásticas.<sup>40</sup>

Ascendiendo desde las impurezas propias de la existencia humana hacia la iluminación, que se encuentra respaldada por el apropiado alimento físico y espiritual, los practicantes suponen el verdadero centro de energía del sistema, que es simbolizado dentro del conjunto de los edificios por la “triple puerta”.<sup>41</sup>

En el caso de los tipos de budismo anteriores al Zen, el *kon-dô* o *hon-dô* (el *butsu-den* de los templos Zen) es el edificio más grande, esplendoroso e importante, y en él se encuentra emplazada una imagen de Nyorai junto con otras figuras.<sup>42</sup> Sin embargo, en el caso de los templos Zen, el *butsu-den* es más reducido y, en lugar de por Nyorai, se encuentra presidido normalmente por una imagen de Buda Śâkyamuni (jp., Shaka) acompañado por otras figuras que también son objeto de respeto y devoción.

Por su parte, el *hat-tô* (sala donde el monje principal imparte discursos) es más grande en los templos Zen. La razón de ello que mientras en el budismo tradicional se confiere a Buda un carácter abstracto o idealizado, en el budismo Zen es otorgada mayor importancia a un monje vivo, con corazón y cuerpo, debido a que en este contexto se concede que se produce una transmisión “de mente a mente” o “de corazón a corazón” de maestro a discípulo (en japonés, *ishin denshin*), la cual se originó aparentemente con el mismo Buda Śâkyamuni.<sup>43</sup>

---

<sup>40</sup> .- Cf. Dumoulin, Heinrich 1990, pp. 224-225 y Pilgrim, Richard B. 1993, pp. 30-32.

<sup>41</sup> .- Sobre el simbolismo del *san-mon* en el contexto del Zen, ver arriba, p.271.

<sup>42</sup> .- Nyorai o Tathâgata es uno de los epítetos de Buda, que significa “uno que ha seguido el camino”, es decir, uno que ha alcanzado, o que ha llegado desde, la Totalidad o Verdad absoluta (*Tathâha*). Sobre los calificativos otorgados a Buda, ver arriba, volumen I, pp. pp. 89-90.

<sup>43</sup> .- Aunque el respeto por un maestro vivo es de gran importancia en esta tradición, los cuerpos de los monjes fallecidos son también muy respetados. En los complejos monásticos del budismo Zen existen muchas más residencias de monjes (*ta cchû*) encargados de cuidar las tumbas de sus maestros que en los complejos del budismo

En los complejos arquitectónicos del budismo Zen pueden observarse además innovaciones con respecto a los conjuntos monásticos de otros tipos de budismo. Una de las novedades es la residencia del monje principal (ch., *fang-chang*; jp., *hō-jō*) que a menudo consta de tres edificios con jardín y estanque. Otro cambio significativo es la importancia que se concede la sala de los monjes. Mientras la sala de Buda (*butsu-den*) que contiene las imágenes sagradas es el edificio principal de la arquitectura budista anterior, en el budismo Zen se puso mayor énfasis en la sala de meditación (*zendō* o *sōdō*).<sup>44</sup>

Debido a que la veneración de los iconos no juega un importante papel en el culto del budismo Zen, al ser la meditación la práctica fundamental, la importancia del *zendō* queda resaltada. El *zendō* fue incorporado en ocasiones al eje central, aunque normalmente se construía en un edificio separado. Asimismo existen casos, como el gran monasterio de Daitoku-ji en Kyoto, que se encuentran conformados por un racimo de subtemplos y residencias agrupados libremente, en los que existen numerosas salas de meditación.<sup>45</sup>

El tamaño del *zen-dō* varía según el de los monasterios o templos, pero el diseño suele seguir el modelo de un edificio rectangular. A los lados de la sala se disponen plataformas de madera elevadas que los monjes utilizan tanto para dormir como para meditar. Un ambiente de austeridad se expande en el interior de este tipo de edificios, lo cual se pone de manifiesto en la estrechez del espacio destinado a cada monje y en el diseño sin adornos ni pinturas.

---

anteriores. De este modo, en el budismo Zen se considera que los “monjes maestros” son tan importantes como el mismo Buda; y que al igual que a Śākyamuni, hay que cuidarlos y respetarlos también después de muertos.

<sup>44</sup> .- *Zendō*, también *sōdō*, es la “sala de los monjes” o “sala de meditación” en un monasterio *zen*. Asimismo, es un nombre genérico japonés para designar un monasterio *zen*. Cf. *Japanese-English Buddhist Dictionary* 1999, p. 339. Este dato es, por sí mismo, revelador de la importancia que en los monasterios *zen* se concede a esta sala sobre todas las demás.

<sup>45</sup> .- Como observa Munsterberg, estas estancias eran usadas como salas de meditación y residencias no sólo para los abades y monjes, sino también para los invitados que deseaban realizar la práctica de la meditación y para quienes llegados a cierta edad se retiraban del mundo con el mismo fin. Cf. Munsterberg, Hugo 1993, pp. 103-104.



18. *Zen-dô* (Sala de meditación). Eihô-ji. Tajimi (Gifu).

## EL SISTEMA GOZAN

Los principales monasterios de la escuela Rinzai Zen se identifican con Cinco Montañas sagradas de China.<sup>46</sup> Tal identificación, que recibió el nombre de *gozan* o *gozan-sôrin*, fue adoptada primero en Kamakura y posteriormente en la ciudad de Kyoto.<sup>47</sup>

Durante el periodo Muromachi, tanto la orden Zen como sus grandes monasterios emplazados en la ciudad de Kyoto y sus alrededores se convirtieron en elementos indispensables para el mundo cultural de los *shôgun* Ashikaga. Los *shôgun* Ashikaga utilizaron al clero Zen todavía más que los anteriores regentes Hôjô como rama letrada de su gobierno, y controlaron esta institución durante el periodo Muromachi de un modo más constante que los regentes del periodo Kamakura hasta el punto de transformar a la escuela Rinzai en una especie de órgano oficial de su gobierno militar. Verdaderamente, los *shikken* del periodo Kamakura y los *shôgun* del periodo Muromachi no sólo acudían a los monjes de los *gozan* como consejeros espirituales y compañeros de diversiones estéticas, sino que intervenían incluso en el nombramiento de los monjes principales, la promoción de rangos monacales o en los procedimientos relativos a las distintas ceremonias que tenían lugar en los templos. En Kyoto, el templo Shôkoku-ji se utilizó como escuela de pintura y como centro de relaciones exteriores en el que se redactaban los documentos diplomáticos para enviar hacia China y Corea a los monjes Zen que actuaban como emisarios de los Ashikaga.

De tal modo, una parte bastante considerable e influyente de la escuela Rinzai fue oficialmente institucionalizada por el estado en la forma de un sistema de tres hileras compuestas por las “Cinco Montañas” (*gozan*), los “Diez Templos” (*jissetsu* o *jisssetsu*), y otro gran número de templos (*shozan*). Este sistema, que correspondía a un modelo jerárquico chino, fue implantado en Japón durante el periodo Kamakura, estableciéndose un sistema que agrupaba los más presti-

---

<sup>46</sup> .- Para una lista de las “Cinco Montañas” de China, ver pp. 286-287, nota 54.

<sup>47</sup> .- Sobre el sistema *gozan*, ver arriba, volumen I, pp. 386-387 y 406-409.



giosos templos Zen de la capital: Kenchô-ji, Engaku-ji, Jufuku-ji, Jômyô-ji y Jôchi-ji.

A este sistema jerárquico chino se le dio forma en Japón tras el periodo Kamakura, especialmente bajo el emperador Go-Daigo (1334-1336) y bajo el mandato de los *shôgun* Ashikaga.<sup>48</sup> Cuando los poderes del estado se movieron desde Kamakura a Kyoto a principios del siglo XIV la lista de Kamakura tuvo que ser reformulada y revisada repetidamente, pues el rango que ocupaban los templos se decidía en base a su influencia política y a la importancia que se concedía a ciertos monjes.

En la relación ofrecida en una lista redactada durante el tiempo del emperador Go-Daigo, figuraba en primer lugar el Nanzen-ji, que era patrocinado por la corte imperial, seguido de los templos Tôfuku-ji, Kennin-ji, Kenchô-ji y Engaku-ji (los tres primeros en Kyoto y los dos últimos en Kamakura), fue subsecuentemente modificada muchas veces y pronto excedió el número tradicional de cinco templos. En una lista que data de 1341 ciertos templos de Kyoto y Kamakura fueron situados uno al lado del otro, ocupando el primer lugar el grupo Nanzen-ji / Kenchô-ji seguido del Tenryû-ji / Engaku-ji; en el tercer lugar se situó el Jufuku-ji, en Kamakura; y, para finalizar, en cuarto y quinto lugar fueron listados el Kennin-ji y el Tôfuku-ji, los dos templos Zen más antiguos de Kyoto. Un arreglo final, realizado en 1386 durante el mandato del tercer shôgun Ashikaga Yoshimitsu (1358-1408), se componía de una lista dividida en dos secciones. Cada sección contaba con cinco templos que se alineaban unos al lado de los otros, quedando todos debajo del Nanzen-ji, el cual es nombrado “primer templo Zen en el territorio”. La lista paralela se lee como sigue: <sup>49</sup>

---

<sup>48</sup> .- Musô Kokushi (1275-1351), quien había sido el primer consejero espiritual del emperador Go-Daigo, se convirtió tras el fallecimiento de éste en consejero del *shôgun* Ashikaga Takauji, y fue él quien le sugirió que fundase el monasterio de Tenryû-ji en memoria del difunto emperador. Posteriormente, otros *shôgun* tomaron como consejeros a destacados monjes de la escuela Rinzai.

<sup>49</sup> .- Cf. Dumoulin, Heinrich 1990. pp 151ss.

<b>Kyoto</b>	<b>Kamakura</b>
Tenryû-ji	Kenchô-ji
Shôkoku-ji	Engaku-ji
Kennin-ji	Jufuku-ji
Tôfuku-ji	Jômyô-ji
Manju-ji	Jôchi-ji

A continuación del gran Nanzen-ji, que actuaba como cuartel general, se colocaban en esta lista en orden jerárquico los cinco templos *gozan* de Kyôto (Tenryû-ji, Shôkoku-ji, Kennin-ji, Tôfuku-ji y Manju-ji) y los cinco templos *gozan* de Kamakura (Kenchô-ji, Engaku-ji, Jufuku-ji, Jôchi-ji y Jômyô-ji). Por debajo de los templos *gozan* se alineaban los “Diez Filiales” (*jissatsu* o *jissetsu*), que hacia el siglo XVI se convirtieron en unos sesenta templos, y otro gran número de templos (*shozan*), que constaban de templos provinciales y comarcales. Estas filiales provinciales habían sido creadas de la misma manera que los Kokubun-ji de la época de Nara, aunque el modelo inmediato, en la práctica, parece que procedía de la China Sung.<sup>50</sup> Todo este complejo sistema se agrupó bajo la denominación de “Templos para la pacificación del país” (*Ankoku-ji*), pues en realidad se consideraba que tenían influencias protectoras y pacificadoras.<sup>51</sup>

A partir de 1338 se estableció este sistema en todas las provincias, enfatizándose de este modo la presencia política de los regentes Ashikaga a lo largo y ancho del territorio de Japón. Mediante un análisis de este sistema puede comprobarse que los *shôgun* Ashikaga no se conformaron solamente con apoyar la institución Zen, sino que se dedicaron a supervisar sus actividades estableciendo numerosas prescripciones y colocando además el conjunto del sistema bajo el control de un funcionario del *bakufu*.

---

<sup>50</sup> .- Los Kokubun-ji eran templos en las provincias de Japón establecidos por el emperador Shômu en 741. Dos templos, uno para monjes y otro para monjas, fueron establecidos en cada provincia. Cf. *Japanese-English Buddhist Dictionary* 1999, p. 196.

<sup>51</sup> .- Cf. Welter, Albert 1999, pp. 63-70.

El sistema *gozan* fue el primero en florecer, pero tras la era de la Guerra de Ônin (1467-1477) palideció considerablemente, comenzando a sobresalir a partir de entonces otras ramas del budismo Zen integradas en el sistema *rinka*, el cual predominaba entre las masas.<sup>52</sup> No obstante los monasterios *gozan* continuaron siendo influyentes durante el periodo Edo y en los periodos posteriores, y algunos de los anteriores *gozan* de Kyoto y Kamakura figuran entre los templos Zen más importantes y visitados en la actualidad.

### Monasterios *gozan* de Kamakura

El templo más antiguo y el cuarto entre los *gozan* de Kamakura de la lista mencionada, el Inari-san Jômyô-ji, se encuentra situado al este de la ciudad y es un templo anterior de la escuela Shingon, el Gokuraku-ji. Construido por Ashikaga Yoshikane en 1188, fue convertido posteriormente en un templo Zen que recibió el nombre de Hôroku-ji. En 1321 recibió su actual denominación por parte del *shôgun* Ashikaga Takauji.

Siguiendo el orden de antigüedad, en el centro de Kamakura se encuentra el Kikoku-zan Jufuku-ji, mandado construir en 1200 por la viuda de Minamoto Yoritomo, Hôjô Masako.<sup>53</sup> En la zona norte se edificaron ulteriormente los dos

---

<sup>52</sup> .- Como ha sido observado, durante la Edad Media japonesa hubo dos corrientes del Zen: *gozan* (también *sôrin*) y *rinka* (también *ringe*). Ambas abrazaban grupos de las escuelas Sôtô y Rinzai, pero el sistema *rinka* incluía la mayoría de las ramas de la escuela Sôtô, representadas por el templo Eihei-ji, mientras que las escuelas Rinzai se encontraban representadas en el sistema *rinka* por los templos Daitoku-ji y Myôshin-ji de Kyoto. Sobre los templos *gozan* y *rinka*, ver arriba, volumen I, pp 406-410. Como señala Imaeda Aishin sobre el grupo de templos *rinka*: “Los *shôgun* Tokugawa trataron de controlar los templos *rinka*; y en el curso de suprimir el cristianismo el gobierno regularizó la posición de los templos, estableciendo feligreses reconocidos oficialmente (*danka*), es decir, familias que apoyaban un templo determinado mediante sus donaciones. Esta medida estabilizó la condición de los templos *rinka* y pavimentó el camino para un resurgimiento de esta religión”. Imaeda, Aishin 1983, pp. 36-37. Algunos de los templos más significativos de este grupo de escuelas Zen serán mostrados más adelante.

<sup>53</sup> .- El fundador de este templo fue el monje Eisai quien, tras regresar de China en el año 1191, fundó en la isla de Kyûshû el primer monasterio Zen, el Shôfuku-ji. Eisai fundó posteriormente el templo Kennin-ji en Kyoto. No obstante, fue tras la fun-

templos principales, en 1253 el Kofuku-zan Kenchô-ji, el templo más importante, mandado edificar por Hôjô Tokiyori, y en 1282 el Zuiroku-san Engaku-ji, el segundo templo en orden a la clasificación mencionada, patrocinado por Hôjô Tokimune. El Kinpô-zan Jochi-ji, el quinto de los *gozan* de Kamakura y también el último en ser edificado, fue mandado construir en la zona norte en 1283 por Hôjô Morotoki. Estos cinco templos Zen principales tenían asociados cada uno de ellos una serie de templos en la ciudad, y junto con el santuario principal de Tsurugaoka Hachimangu fundado por Minamoto Yoritomo, formaban el núcleo principal del nuevo sistema de gobierno.<sup>54</sup>

A partir de la instalación de la regencia de los Hôjô los monasterios y templos Zen comenzaron a establecerse alrededor de las ciudades de Kamakura y de Kyôto, así como en los más importantes centros provinciales. La arquitectura asumió entonces un papel enteramente nuevo, introduciéndose planos y sistemas estructurales traídos por los monjes chinos que fueron invitados a construir templos Zen. No es fácil saber hasta qué punto pudieron emplearse los principios arquitectónicos aplicados a los *gozan* de Kamakura y Kyôto en otros templos de Japón fundados durante los periodos Kamakura y Muromachi, debido a los numerosas guerras, terremotos e incendios que desfiguraron a muchos de ellos. No obstante, la serie de templos *gozan* es considerada prototípica y representa un renacimiento en Japón del sentido chino de formalidad y simetría.<sup>55</sup>

---

dación del Jufuku-ji en Kamakura cuando su doctrina halló finalmente el favor de las clases cultas, y en especial de la aristocracia guerrera. Sobre Eisai, ver arriba, volumen I, pp. 395-397. Para el itinerario seguido por Eisai y la fundación de sus templos, ver arriba el mapa *Transmisión del budismo Zen a Japón*, volumen I, p. 404 (fig. 12).

<sup>54</sup> .- Minamoto Yoritomo no favoreció especialmente a las escuelas budismo Zen y murió antes de que comenzaran los templos Zen en Kamakura, pero el Jufuku-ji de Eisai se comenzó poco después de su muerte a solicitud de su viuda, Taira Masako. Se ha sugerido en ocasiones que tal vez este templo pudiera ser el que lanzó el estilo Zen en la ciudad. En cualquier caso, el estilo *zenshû-yô* se abrió paso desde Kamakura y se extendió a otros lugares donde se establecieron monasterios y templos Zen.

<sup>55</sup> .- La lista de las Cinco Montañas del Ch'an en el periodo Sung en China era la siguiente: Ching-shan (jp., Kinzan), con el templo de Hsing-shêng-wan-shou-ssu (jp., Kôshômanju-ji); Pei-shan (jp., Hokuzan), con el templo de Ching-te-ling-yin-ssu (jp.,



Entre los templos *gozan* de Kamakura, Kenchô-ji y Engaku-ji son tal vez los más significativos desde un punto de vista arquitectónico. Con el estilo *zenshû-yô* se continuó básicamente el modelo de los monasterios de las Cinco Montañas del periodo Sung de China, el cual presentaba una disposición de los edificios principales en sucesión lineal, de modo que se impuso de nuevo el sistema axial chino del estilo *shitennô-ji*; pero en el terreno montañoso de Kamakura se realizó una cierta adaptación, de tal forma que los edificios pudieran amoldarse a los perfiles de los valles donde se asentaban.

Para llevar a cabo su plan de un gran templo Zen que fuera preeminente, Hôjô Tokiyori invitó al sacerdote chino Lan-ch'i Tao-lung, conocido en Japón como Rankei Dôryû (1213-1268), quien había prestado servicio en el Ching-shan de Kiangsu. Rankei Dôryû llegó en 1247 y aportó instrucciones sobre los planos y los detalles arquitectónicos procedentes del Ching-shan para la construcción del Kenchô-ji. Unos años más tarde, Tao-lung se convirtió en el abad de este templo.

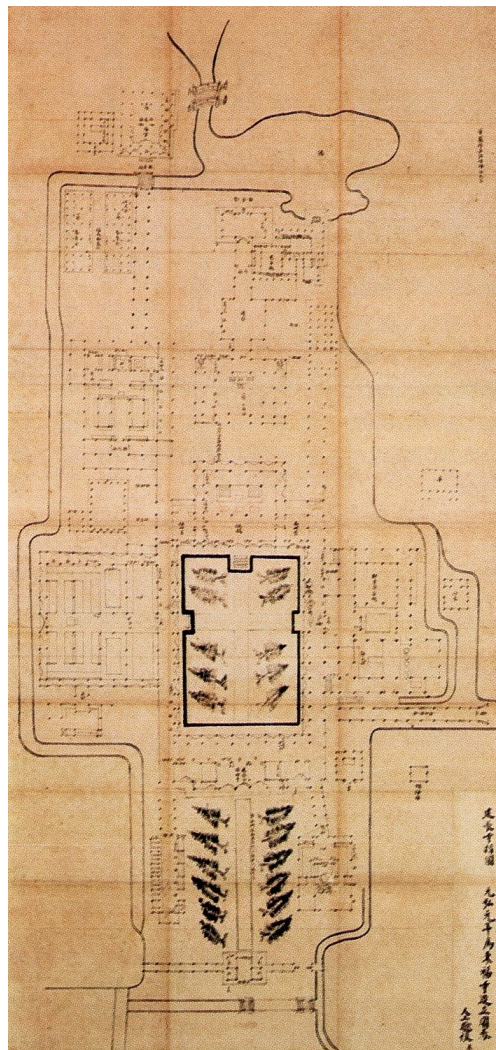
Uno de los más antiguos planos arquitectónicos de monasterios Zen es el del Kenchô-ji de Kamakura, que empezó a construirse en 1249, siendo el primero de estilo *zenshû-yô* construido en Kamakura.<sup>56</sup> Dicho plano proporciona una valiosa información no sólo para conocer el diseño original de este complejo monástico Rinzai, sino el de otros monasterios de esta escuela. Así, cuando el fuego destruyó el Tôfuku-ji en 1319, fue proporcionada una copia del plano del

---

Keitoku-reiin-ji); T'ai-po-shan (jp., Taihakuzan), con el templo de T'ien-t'ung-ching-te ch'an-ssu (jp., Tendô-keitoku-zen-ji); Nan-shan (jp., Nanzan), con el templo de Ching-tz'u-pao-en-kuang-hsiao-ssu (jp., Jô-jihô-onkôkô-ji); y A-yü-wang-shan (jp., Aikû-zan), con el templo de Kuan-li-ssu (jp., Kôri-ji). El trazado del templo del Monte Ching —la primera de las Cinco Montañas de China— no ha sido descubierto, aunque se sabe que se convirtió en el modelo formal para muchos otros templos. Los trazados de T'ien-t'ung y Pei presentan una gran significación, pues rastros de su influencia pueden ser encontrados en numerosos templos Zen de Japón. Cf. Collcutt, Martin 1981, p. 175. Para la lista de las Cinco Montañas, cf. *Zengaku Dai-jiten* 1978, vol. I, p. 340.

<sup>56</sup> .- El templo fue inaugurado en 1253, fecha en la que se terminó el *butsu-den*, y en 1275 fue concluido el *ha-ttô*.

monasterio Kenchô-ji mediante la cual el Tôfuku-ji pudo ser edificado de nuevo siguiendo su modelo original. El Kenchô-ji fue también víctima de varios incendios. Tras el incendio que asoló el templo en 1293, sucedió otro en 1315, iniciándose a partir de este momento una completa reconstrucción. A principios del siglo XV, fue víctima de otro incendio, quemándose entonces las copias que contenían el diseño original. No obstante, la reconstrucción se inició con ayuda de otras copias, aunque se reprodujo sólo parcialmente el diseño inicial.<sup>57</sup>



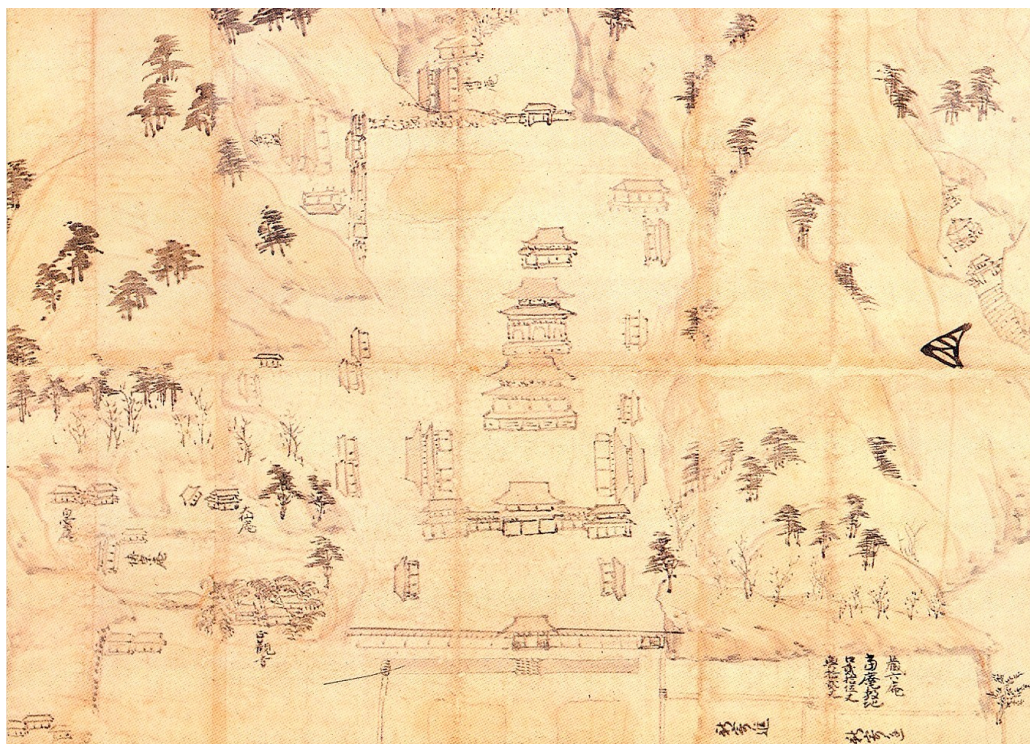
19. *Sashizu utsushi* (Copia del plano a escala) del Kenchô-ji. Kamakura. Se trata de una copia realizada en el año 1732 a partir del modelo original, el cual fue dibujado en 1331. En esta copia puede apreciarse el Kenchô-ji tal como se encontraba después de la reconstrucción de 1315.

---

<sup>57</sup> .- Cf. Collcutt, Martin 1981, pp. 177-178.

El Engaku-ji se erigió entre las dos invasiones mongolas, en un periodo señalado por la regencia de Hôjô Tokimune, quien invitó a Tsu-yüan (jp., Sogen) a venir desde el Ching-shan-ssu de Hangchou. Tsu-yüan llegó en 1279 y construyó un templo que rivalizara en grandeza con el Kenchô-ji. El templo fue dedicado a la veneración de los héroes caídos en el primer ataque tras el intento de invasión de los mongoles que detentaban el imperio de China, siendo usado para ofrecer plegarias en busca de protección en aquellos tiempos inestables en que se esperaba una nueva invasión.

Se sabe que los arquitectos fueron a China a estudiar los últimos sistemas de construcción, presumiblemente por consejo de Tsu-yüan. Tras varios años de construcción, finalmente fue fundado el Engaku-ji en 1282. Este templo sufrió tres pavorosos incendios y varios terremotos, aunque tales catástrofes no llegaron a desfigurar su diseño original gracias a la existencia de varios planos.



20. Plano del Engaku-ji. Kamakura. Suibokuga con tonos de colores suaves. Realizado en 1334 tras los tres incendios que asolaron el templo. No está ejecutado a escala como el del Kenchô-ji y trata de reproducir el templo en tres dimensiones. Puede observarse la disposición de los edificios ordenados en torno a un eje lineal adaptándose al terreno montañoso de Kita-Kamakura.

## Monasterios *gozan* de Kyoto

Situado en un hermoso paraje la zona oriental de la ciudad de Kyoto, el Zuiryû-zan Nanzen-ji de la escuela Rinzai Zen es el templo principal de la rama Nanzen-ji.<sup>58</sup>

Nanzen-ji es uno de los templos Rinzai Zen mejor conocidos en Japón. Inicialmente era un palacio edificado bajo el mandato del emperador Kameyama, quien decidió establecer aquí su palacio de descanso en 1264, el Zenrin-ji-den, el cual fue convertido posteriormente en 1291 en un templo Zen que ocupó una posición especial dentro del sistema *gozan*. En las memorias sobre los orígenes de este templo se cuenta que, tras acomodarse en su palacio, el emperador quedó sobresaltado por lo que sospechó que eran fantasmas nocturnos. Rápidamente mandó llamar a su presencia a un famoso monje de Nara, quien fue incapaz de restaurar la calma del palacio tras noventa y nueve días realizando sortilegios y conjuros. El emperador, exasperado, mandó entonces llamar a Mukan Fumon (1212-1291), un respetado monje de la escuela de En'ni Ben'en que residía en el Tôfuku-ji de Kyoto. Mukan Fumon llegó con un grupo de monjes y todos se sentaron al llegar en postura de meditación. Como no hubo ningún alboroto que pudiera ser apreciado, el emperador recobró a partir de entonces la calma y decidió iniciar la práctica de la meditación *zen* bajo la guía de este monje, a quien concedió el título de Daimin Kokushi y proclamó como abad del monasterio. Posteriormente, comenzó la práctica de la meditación *zen* bajo el maestro Bussin Daimin Kokushi y dedicó el palacio como un templo Zen en 1291.

Una característica de la historia de este templo es que el abad era siempre seleccionado como el mejor maestro Zen Rinzai en cada periodo. Debido a que

---

<sup>58</sup> .- El nombre del templo que figura en primer lugar con el sufijo japonés para “montaña” (*san* o *zan*) es el título que se otorgó a todos los templos budistas. Desde sus orígenes en la tradición religiosa de antigua India los monjes eligieron como residencia las montañas con el fin de apartarse del ruido mundanal y concentrarse en la meditación. Esta tradición se mantuvo en el budismo y, posteriormente, cuando los templos se edificaron en las ciudades, se siguió manteniendo el título de “montaña”.

el Nanzen-ji se situó en la cúspide del sistema *gozan* en 1334, cuando le fue concedido el “primer rango del reino” (*tenka daiichi*), su influencia sobre la cultura japonesa fue enorme a lo largo de todo el periodo medieval.

El complejo arquitectónico de Nanzen-ji es uno de los más admirables de Kyoto y contiene numerosos edificios aparte de los que son requeridos en este tipo de templos, además de una serie de jardines distribuidos por todo el área. Los edificios de este templo fueron varias veces destruidos por incendios, aunque fueron reconstruidos en cada ocasión de acuerdo con sus diseños originales. Los principales edificios que pueden ser contemplados actualmente se restauraron a principios del siglo XX. Puede destacarse la puerta conocida como Nikkamon (“Puerta de los girasoles”) o Chokushimon (“Puerta de los mensajeros imperiales”), que fue un presente de la Casa Imperial para este templo. Destaca asimismo el *san-mon* o “triple puerta”, que fue edificado en 1295 en el estilo *zenshû-yô*. La “triple puerta” se destruyó tras un incendio en 1447, pero fue reconstruida en 1628 por Tôdô Takatora.

Siguiendo el orden de la lista elaborada por Ashikaga Yoshimitsu en 1386, se encuentra en primer lugar, por debajo del Nanzen-ji, el Reiki-san Tenryû-ji, de la escuela Rinzai Zen, que es el templo principal de la rama Tenryû-ji. Emplazado en la zona de Arashiyama, al oeste de Kyoto, fue construido bajo el patronazgo del *shôgun* Ashikaga Takauji en 1339 para el reposo del fallecido emperador Go-Daigo. El templo fue fundado en 1345 por el maestro Zen Musô Soseki (Musô-Kokushi 1275-1351), quien diseñó el famoso jardín de este templo llamado Sogen-chi en el estilo *shakkei*.<sup>59</sup>

---

<sup>59</sup> .- Musô fue nombrado maestro Zen nacional (*kokushi*) y fue muy respetado en su tiempo, siendo el responsable del establecimiento del sistema institucional de los templos *gozan* de Kyoto. Tras su muerte, fue asimismo venerado por todo tipo de gente.

El interés de Musô por la jardinería y la arquitectura puede deducirse tanto a partir de sus propios escritos como de otra literatura de su época. Numerosos diseños de jardines y edificios le han sido atribuidos, así como adiciones y reparaciones en otros muchos. Sobre la figura de Musô en relación con el arte de la jardinería, ver adelante, pp. 330-334.



El templo fue destruido en varias ocasiones por los incendios y fue casi totalmente incinerado en la guerra de 1864, siendo gradualmente restaurado durante el periodo Meiji por ilustres maestros Zen como Tekisui Giboku, Gazan Syotei, Ryoen Genseki, Seisetsu Genzyou, etc.

El Man'nen-zan Shôkoku-ji patrocinado por Ashikaga Yoshimitsu en el año 1382 y fundado por el monje Shun oku Myôha, aunque su maestro Musô Soseki fue nombrado primer abad a título póstumo. El actual *hon-dô* fue patrocinado por Toyotomi Hideyori, hijo de Toyotomi Hideyoshi, durante el periodo Momoyama. Destaca en este templo el *ha-ttô*, edificado en 1605 bajo el patrocinio de Toyotomi Hideyori, es el edificio más grande existente de estilo *zenshû-yô*. El *ha-ttô* Se trata del edificio más importante en los templos Zen, donde se celebran diversos ceremoniales. En el centro se encuentra colocado el *shumidan* (altar donde se disponen los iconos) y la sala se encuentra decorada con un dragón pintado en el techo de madera.

El tercero de los templos *gozan* de Kyoto, según la lista de Ashikaga Yoshimitsu de 1386, es el Tô-zan Ken'nin-ji, el gran templo principal de la rama Ken'nin-ji de la escuela Rinzai. Este templo fue patrocinado por Minamoto Yoriie, segundo *shôgun* de Kamakura, y fundado por Eisai en 1202, siendo el más antiguo templo Zen en Kyoto. En este templo se desarrollaron mezcladas las prácticas del Zen junto con las de Tendai y Shingon, debido a los recelos hacia el Zen de las escuelas del budismo esotérico. Tras la llegada de Rankei Dôryû, el fundador de Kenchô-ji, se estableció en el Ken'nin-ji definitivamente la práctica del Zen, convirtiéndose a partir de entonces en un templo Zen.

El *san-mon* de Ken'nin-ji es el más antiguo de Japón. En la segunda planta se exhibe una caligrafía (*myôun-kaku*) realizada por el cuarto *shôgun* Ashikaga Yoshimochi, gran patrón de las artes Zen.<sup>60</sup> Un edificio dedicado a Eisai que se encuentra en este templo es el Kaisan-dô (sala del fundador).

---

<sup>60</sup>.- Sobre la relación de Yoshimochi con la pintura y el teatro *nô*, ver adelante, p. 488 y 622-623, respectivamente.



21. *Hôdakaku* (Puerta) del Kaisan-dô donde se venera a Eisai, fundador del Ken'nin-ji y de la escuela Zen Rinzai. La puerta de este edificio fue construida en el año 1884. Ken'nin-ji. Kyoto.

El Enichi-san Tôfuku-ji, el gran templo principal de la rama Tôfuku-ji de la escuela Rinzai localizado en la zona de Higashiyama, es el cuarto de entre los gozan de Kyoto de la lista de 1386. Fue construido por Fujiwara no Michiie en 1236 y En'ni Ben'nen fue designado como su fundador. En 1347, el *butsu-den* fue reconstruido por Fujiwara no Yorimichi. Posteriormente, el patronazgo de Toyotomi Hideyoshi y Tokugawa Iemitsu enriquecieron el templo de modo considerable.

El *san-mon* de este complejo monástico se desplomó en el año 1585, pero fue rápidamente reconstruido por Toyotomi Hideyoshi (fig. 14). Del periodo Kamakura sólo se han conservado dos edificios de este templo: el baño (*yokus-hitsu*) y el lavabo (*tôsu*).

Tanto la planta del Tôfuku-ji de Kyoto como la del Kenchô-ji de Kamakura fueron modeladas siguiendo el ejemplo de las imponentes estructuras chinas

del complejo de T'ien-t'ung.<sup>61</sup> El estilo general del Kenchô-ji de Kamakura puede ser considerado como el modelo original del Tôfuku-ji de Kyoto así como de otros muchos templos Zen del periodo medieval. Sin embargo, en el diseño actual del complejo monástico de Tôfuku-ji es donde puede observarse una de las más elevadas expresiones de la elegancia de un templo Zen medieval. Una atmósfera de claridad rodea el conjunto, que presenta el estilo clásico de “monasterio de las Cinco Montañas”.

El templo que cerraba la lista de 1386, el Manju-ji, fue fundado en el año 1236 bajo el patrocinio de Kujô Michiie, siendo su primer abad En'ni Ben'en. Manju-ji fue fundado en 1097 por orden de Shirakawa Jôkô. El nombre inicial del templo era Rokujô-midô, aunque fue cambiado por la denominación de Manjuzen-ji en 1258. Este templo se asoció en 1575 a un subtemplo del Tôfuku-ji, el Sansei-ji, y su nombre actual procede de la época Meiji.

## TEMPLOS RINKA

### Eihei-ji

El Kisshozan Eihei-ji, agrupado en el sistema de templos *rinka* o *ringe*, es uno de los dos principales templos de la escuela Sôtô, que es la que cuenta actualmente con un mayor número de adherentes en Japón.<sup>62</sup> Los templos de esta escuela, cuya cifra asciende a casi 15.000, son también los más numerosos en este archipiélago.<sup>63</sup> Los templos *rinka* incluyen los templos de Kyoto Daitoku-ji

---

<sup>61</sup> .- Cf. Collcutt, Martin 1981, pp. 177 y 179; una fotografía del plano de T'ien-t'ung puede verse en esta misma obra, p. 176.

<sup>62</sup> .- El Sôji-ji, es el otro templo principal de la escuela Sôtô. Aunque actualmente se encuentra en Tsurumi, un suburbio de Yokohama, acabado de construir en 1965, fue originalmente construido en Noto, siendo su fundador Keizan Zenji. Ambos templos funcionan actualmente como monasterios donde reciben entrenamiento los monjes que habrán de ocuparse del gran número de templos Sôtô existentes en Japón.

<sup>63</sup> .- Sobre los templos *rinka*, ver arriba, volumen I, p. 409-410. Para contrastar las cifras de templos Zen y adherentes en Japón, ver arriba la tabla *Estadísticas sobre organizaciones religiosas en Japón*, volumen I, p. 559 (fig. 15).



y Myôshin-ji de la escuela Rinzai junto con la mayoría de los establecimientos de las escuelas Sôtô, los cuales florecieron en numerosas provincias de Japón en contraste con los templos *gozan* que se establecieron en las principales capitales con el apoyo gubernamental.

Dôgen Zenji (Dôgen Kigen 1200-1253), el maestro fundador de la escuela Sôtô en Japón, fue también el fundador del templo Eihei-ji,. Dôgen era un monje Tendai que se trasladó a China en 1223, donde practicó bajo la estricta guía del maestro T'ien-t'ung Ju-ching (jp., Tendô Nyojô Zenji, 1163-1228), de la escuela Ts'ao-tung. Tras su retorno a Japón en 1228 vivió en el templo Kennin-ji de Kyoto durante tres años. Sin embargo, descontento con la práctica del Zen realizada en este templo y al no conseguir formar conexiones con el poder político debido a la enorme presión ejercida por la escuela Tendai y por otros grupos religiosos, se trasladó posteriormente al sur de Kyoto, donde fundó el templo Kôshô-ji en 1233 en la antigua zona de Fukakusa.<sup>64</sup>

En 1243, Dôgen transfirió el Kôshô-ji a uno de sus discípulos y partió con algunos de sus seguidores hacia la región de Echizen, cerca de la escarpada costa oeste de Japón (prefectura de Fukui), que era un centro de ascetismo de Hakusan Tendai, donde construyeron un templo de montaña en 1244. Este templo estaba localizado en un profundo valle, cuyos terrenos le fueron cedidos por Hatano Yoshishige, un *samurai* que se convirtió en uno de los más fieles seguidores laicos de esta escuela. Este templo recibió inicialmente el nombre de Daibutsu-ji, aunque en 1246 fue cambiado por el actual de Eihei-ji. Posteriormente, en la época del quinto sucesor de Dôgen, Gi'un, el templo fue trasladado a su emplazamiento actual, no muy lejano al del templo original.

De este modo fue fundado el Eihei-ji, donde Dôgen se dedicó tanto a sus escritos como al entrenamiento de sus seguidores en la perfección de la práctica *zen* que él había aprendido en China. Incluso hoy día, el templo mantiene la

---

<sup>64</sup> .- Sobre Dôgen y la fundación de la escuela Sôtô en Japón, ver arriba, volumen I, pp. 399-403.

práctica estricta del *zazen* que fue enseñada por Dôgen. Los precintos actuales abarcan unos 70 edificios repartidos sobre un área de cerca de 70 hectáreas, lo que constituye la mayor extensión ocupada por un templo Zen en Japón.

Se trata de uno de los templos Zen más impresionantes, que añade a los edificios tradicionales otras numerosas estancias, entre las que se encuentra un museo recientemente inaugurado en el que se exhiben valiosos objetos y obras de arte de la escuela Sôtô. Tras la entrada en el templo por el *sô-mon*, el camino empedrado que conduce a los principales edificios asciende rodeado de altos cedros por ambos lados hasta llegar al *ha-ttô* (sala del *dharma*), que constituye el foco principal de los monasterios del budismo Zen. Sin embargo, tanto a éste como a otros edificios se accede a través de unos largos pasillos cerrados contruidos de madera que se encuentran comunicados conformando un gran rectángulo. El *zen-dô* o sala de meditación aparece en este monasterio en el lateral izquierdo, en un edificio situado entre el *san-mon* y el *butsu-den*.



22. Vista de uno de los pasillos cerrados de madera del Eihei-ji. Echizen (Fukui).

## Daitoku -ji

La segunda escuela incluida bajo el encabezamiento de *rinka* es la escuela Daiô fundada por Daiô Kokushi (Nanpo Jômyô, 1235-1308), que es el antecesor del actual Rinzaï Zen.<sup>65</sup> El gran monasterio de Daitoku-ji, en Kyoto, es el templo principal de la rama Daitoku-ji de la escuela Rinzaï. Mandado edificar por Akamatsu Norimura en 1319, su primer abad fue el sucesor de Daiô, Daitô Kokushi (Shûhō Myôchō, 1282-1337), quien fue nombrado para este cargo por el emperador Hanazono.

Se trata de un complejo que contiene numerosos subtemplos y residencias, los cuales se encuentran esparcidos por todo el terreno sin seguir un orden establecido. En estos subtemplos existen también salas de meditación, jardines y casas de té, siendo este complejo monástico el que ha mostrado mayor actividad a lo largo de los siglos en relación con el “arte del té”.<sup>66</sup> Asimismo, en el Daitoku-ji se practicaron otras actividades que recibieron la influencia del Zen, como el manejo de la espada que el maestro Zen Takuan Sôhō (1573-1645) enseñó a Miyamoto Musashi y Yagyû Munenori,<sup>67</sup> o la caligrafía y pintura a la tinta.<sup>68</sup>

El Daitoku-ji prosperó durante tiempos de Daitô-Kokushi y fue promocionado al primer rango de los *gozan*. Su esplendor declinó durante un tiempo cuando su sucesor, Tettô Gikô (1295-1369), se hizo cargo de la administración del templo, pues trató de mantenerlo apartado del control del gobierno militar.

---

<sup>65</sup> .- Cf. Imaeda, Aishin 1983, p. 32.

<sup>66</sup> .- Sen Rikyû y Kobori Enshû fueron algunos de los maestros del “arte del té” que residieron durante un tiempo en este templo. Sobre la relación del Daitoku-ji con el “arte del té”, ver adelante, pp. 695ss.

<sup>67</sup> .- Sobre Takuan y el arte del manejo de la espada, ver la Bibliografía en el apartado *Textos zen*, p. 962.

<sup>68</sup> .- Con el nombre de “escuela Daitoku-ji” se hace referencia a un grupo de pintores que se encontraban activos en el templo Daitoku-ji, entre los que se encontraban monjes como Bokkei, Bokusai, Jasoku, etc., en contraste con la “escuela Shôkoku-ji” de pintores que incluía a Josetsu y Shûbun, quienes se encontraban activos en el templo Shôkoku-ji durante el mismo periodo (hacia principios del siglo XV). Cf. *Dictionary of Japanese Art Terms* 1990, pp. 395-396. Sobre las escuelas de pintura de los templos Zen, ver más adelante, pp. 486-495.



23. *San-mon* del Daitoku-ji. Kyoto. Del *san-mon* del templo Daitoku-ji se dice que es el más antiguo de estilo puro *zenshū-yō*. Es sabido que el gran maestro de té Sen Rikyū aportó fondos para reconstruir la segunda planta de esta puerta.

Aunque Tettō Gikō mejoró los recintos monásticos de este templo, el Daitoku-ji fue arruinado en 1468 durante la Guerra de Ōnin (1467-1477). Gracias a la ayuda de miembros de la clase comerciante de la ciudad de Sakai se inició su reconstrucción años más tarde, en la época en que residió allí como abad el indomable monje Ikkyū Sōjun (1394-1481), a partir de 1474.

La categoría de este templo fue elevada de nuevo con el soporte de los señores feudales en el siglo XVI. Se reconstruyeron entonces numerosos edificios y se erigieron otros nuevos, de tal modo que el Daitoku-ji gozó de su periodo de mayor esplendor.<sup>69</sup>

## Myōshin -ji

Situado en la zona occidental de Kyoto, Myōshin-ji es el templo principal de la rama Myōshin-ji de la escuela Rinzaï y el tercero de los templos asociados al sistema *rinka*. Era anteriormente una villa propiedad del ex-emperador Hanazono que fue remodelada y convertida en un templo Zen bajo patronaz-

---

<sup>69</sup> .- Cf. Imaeda, Aishin 1983, p. 34.

go imperial, siendo su monje fundador el maestro Kanzan Egen (1277-1360), sucesor de Daitô Kokushi en el linaje *ôtôkan*.<sup>70</sup>

Las obras de restauración del templo se iniciaron en 1432 por encargo del monje Nippô Soshun (1336-1448). Sin embargo, tras la Guerra de Ônin casi todos los edificios y jardines originales fueron destruidos, siendo restaurados por el maestro Zen Sekko-Soshin Zenji (1408-1486), el sexto patriarca del templo, siendo continuada su labor por los siguientes abades. Los edificios principales del templo actual fueron construidos durante un intervalo de 150 años después de aquel tiempo. Actualmente existen cuarenta y siete subtemplos dentro del recinto. Sus jardines, diseñados por Musô Soseki, se encuentran entre los más admirados de Japón.

## OTRAS LOCALIZACIONES DE MONASTERIOS Y TEMPLOS

### Takigi

El Shûon'an, templo de la rama Daitoku-ji ubicado en Takigi (prefectura de Kyoto), fue inaugurado en su emplazamiento actual como un monasterio Zen. Este templo, que fue conocido en un primer momento como Myosho-ji, había sido construido por Daiô Kokushi (Nanpo Jômyô, 1235-1308). Sin embargo, tras su destrucción en 1331 permaneció en ruinas durante largo tiempo, hasta la llegada Ikkyû Sôjun (1394-1481) en 1456. Cuando finalizaron los trabajos de reconstrucción, Ikkyû llamó a este templo Shûon'an, y lo dedicó a la memoria de Daiô Kokushi.<sup>71</sup> Ikkyû residió como abad en este templo de 1467 a 1473, hasta

---

<sup>70</sup> .- Sobre este linaje de maestros Zen, ver arriba, volumen I, pp. 409-414 La rama Myôshin-ji es actualmente la mayor de las quince escuelas del budismo Rinzai Zen japonés y cuenta con más de tres mil templos distribuidos por todo el país, además de diecinueve monasterios Zen y varias instituciones académicas. Para los datos de ésta y otras escuelas modernas del budismo Zen, ver arriba la tabla *La institución zen en el Japón moderno*, volumen I, p. 519 (fig. 14)

<sup>71</sup> .- El Shûon-an también ha llegado a ser conocido popularmente en nuestros días con los nombres de Ikkyû-ji, Ikkyû-dera y Takigi-dera.

que fue conmutado al Daitoku-ji en Kyoto, donde fue nombrado abad principal a la edad de 81 años. Tras su fallecimiento en 1481, Ikkyû fue enterrado en el mausoleo (*gobyosho*) que él mismo construyó adyacente al templo en 1475, cuando contaba con 82 años de edad. Existe un famoso jardín en frente de este mausoleo que es obra de Murata Shukô (1423-1502), quien diseñó también en este templo el jardín Kokyu, que rodea la ermita Kokyu-an donde residía su maestro Ikkyû.<sup>72</sup>

Aparte de conservar un mausoleo dedicado a este gran maestro y varios jardines, este templo contiene edificios de gran interés. Entre ellos destaca el *hon-dô* o templo principal, que es una obra de arquitectura dedicada a este templo por el *shôgun* Ashikaga Yoshinori en 1440. Tiene un tejado de estilo *irimo-ya* con cortezas de ciprés y se trata del edificio de estilo *zenshû-yô* más antiguo conservado en las provincias de Yamashiro (región sur de Kyoto (prefecturas de Kyoto) y Yamato (prefectura de Nara). El *hôte-jô* (la estancia del abad principal) es otro edificio sobresaliente de este templo, el cual fue restaurado y dedicado en 1650 por Maeda Toshitsune, señor feudal de la provincia de Kaga (prefectura de Ishikawa). Contiene unas pinturas de las puertas correderas (*fusuma-e*) que son obra de Kanô Tanyusai Morinobu (1453-1490), uno de los pintores de la escuela de pintura Kanô fundada por Kanô Masanobu (1434-1530), así como la estatua de madera de Ikkyû sentado en una silla, que fue realizada por Bokusai-Zenji (Bokusai Shôtô) el mismo año de la muerte de su maestro, siguiendo sus instrucciones. Asimismo, este templo cuenta con un museo dedicado a conservar y exhibir las caligrafías de Ikkyû, los tesoros del templo y las propiedades imperiales.

## Sendai

Durante el periodo Momoyama resurgieron los estilos de los tiempos precedentes al periodo Kamakura, y tanto el *zenshû-yô* como el *daibutsu-yô* apenas

---

<sup>72</sup> .- Sobre la figura de Ikkyû Sôjun, ver arriba, volumen I, pp. 411-414. Sobre los jardines de este templo, ver adelante, p. 343.

fueron empleados. El estilo de los templos Zen de este periodo se distingue principalmente por sus espléndidos colores así como por los detalles cuidadosamente elaborados en las decoraciones escultóricas. Un primoroso ejemplo de este tipo de templos Zen del periodo Momoyama que se ha conservado hasta la actualidad, reconocido como un modelo ejemplar de este estilo de arquitectura, es el templo Zuigan-ji, cerca de la ciudad de Sendai (prefectura de Miyagi).

Este templo fue fundado por Jikaku-Daishi en el año 828, aunque durante el periodo Kamakura, fue convertido en un templo Zen por el regente Hôjô Tokiyori. Finalmente, se construyeron en 1609 los edificios actuales del templo por orden de Date Masamune. Su edificio más significativo es una construcción de una sola planta con tejado de tipo *irimoya* recubierto con cerámica. La sala principal de este edificio es admirada por la calidad de su diseño y de su decoración.

## Uji

Al inicio del periodo Edo, la escuela Zen Ôbaku fue introducida desde China y comenzaron a erigirse templos de estilo Ming, como el Ôbaku-san Manpuku-ji, que es el monasterio de esta escuela. Existen otros templos de esta escuela localizados principalmente en la prefectura de Nagasaki, aunque este estilo arquitectónico resulta bastante raro en Japón.

Ôbakusan Manpuku-ji, el templo principal de la escuela Ôbaku, se encuentra en la localidad de Uji, a sólo treinta minutos de viaje en tren desde Kyôto. Sus edificaciones fueron construidas en 1661 por Ingen (1592-1673) en el estilo de la dinastía Ming y presenta un distintivo ambiente chino. Sus modos de canto o recitación, señalando los eventos de cada día, y su estilo de comida vegetariana (*kaiseki ryôri*) son también distintivos.<sup>73</sup>

En su conjunto, los edificios de esta escuela exhiben una decoración con ricos colores y ornamentaciones, lo que se fusiona con la elegancia característica

---

<sup>73</sup> .- Sobre la fundación de este templo, ver arriba, volumen I, p. 419.



de los templos de este movimiento. Sin embargo, en este estilo aparece una menor preocupación por el equilibrio en las formas arquitectónicas y se pone mucho énfasis en los detalles, además de no presentar una gran originalidad debido a las rígidas convenciones arquitectónicas que presidían la construcción de los templos de la escuela Ôbaku.



24. *San-mon* del Manpuku-ji. Uji (Kyoto).



## Región de Gifu

El templo Eihô-ji, popularmente conocido como Kokeizan,<sup>74</sup> fue fundado en 1313 por el gran maestro Musô Soseki (Musô Kokushi 1275-1351), cuando él y otros siete monjes –incluido Buttoku Zen-ji (1282-1331), quien fue sucesor de Musô en este templo– realizaron un peregrinaje a la región montañosa de Tajimi y quedaron profundamente impresionados por el modo en que, en palabras de Musô, “el río y las montañas se extienden hacia los cielos aislando un lugar de profundo misterio”, decidiendo construir allí una pequeña casa de retiro. Tras la marcha de Musô en una nueva peregrinación, los estudiantes y practicantes se reunieron en torno a su sucesor, convirtiéndose este templo en un importante centro de aprendizaje.<sup>75</sup>

En el tiempo del emperador Kômyô (1336-1348) el Eihô-ji fue designado por Decreto Imperial como uno de los lugares donde habían de ser ofrecidos ritos religiosos y plegarias para la seguridad y prosperidad de la Casa Imperial, siendo elevado de este modo al rango de un templo Zen totalmente amparado. Durante el periodo Muromachi el templo prosperó y creció llegando a incluir más de treinta edificios. Durante el fin del periodo Muromachi o periodo de los “Estados guerreros” (1467-1615), sin embargo, el templo cayó víctima de las guerras crónicas del periodo y fue repetidamente expoliado. Sólo el Kan’non-dô (Sala de Kan’non), el Kaisan-dô (Sala de los fundadores) y el jardín sobrevivieron intactos, pero el templo fue abandonado, produciéndose una casi total desin-

---

<sup>74</sup> .- Musô colocó sobre la puerta de entrada al templo una inscripción compuesta de dos caracteres: *ko-kei* (que significan “antiguo valle”). Pero este templo recibió otros nombres alternativos, cuyos caracteres también se leen en ambos casos como *ko-kei*: “gran vista” y “valle del tigre” (éste último debido a la supuesta similitud entre el escenario aquí existente y el del famoso “valle del tigre” en el sur de China). Incluso hoy día, el templo y sus precintos son conocidos como Kokeizan (“Valle Montaña del tigre”), siendo su nombre oficial Rinzaï-shû Nanzen-ji-ha Kokeizan Eihô-ji.

<sup>75</sup> .- El templo Eihô-ji, por tanto, venera a dos fundadores: Musô Kokushi, quien lo estableció originalmente como retiro, y Buttoku Zen-ji, quien lo transformó en un centro de estudio. El edificio conocido como Kaisan-do (Sala de los fundadores) conserva aún las antiguas efigies de madera policromada de estos dos hombres.

tegración durante el periodo Edo. Finalmente, en 1880, el famoso oficial del gobierno Yamaoka Tesshû –quien sirvió tanto al último *shôgun* Tokugawa como al posterior gobierno Meiji con igual lealtad– ordenó la restauración del Eihô-ji cuando el emperador Meiji realizó una gira de inspección por este territorio.

Como parte de las celebraciones del 600 aniversario del templo, en 1931, las residencias de los monjes fueron reconstruidas sobre las líneas de aquellas encontradas en el templo Zuigen-ji en Matsushima. El *Zendô* (Sala de meditación), uno de los edificios distintivos de los templos Zen, fue también reconstruido en aquel tiempo. En 1981, en el 650 aniversario de su establecimiento, los terrenos del templo fueron completamente restaurados a su presente estado de belleza, orden y serenidad.

Durante el periodo medieval de Japón, especialmente a mediados del siglo XIV, en las verdes estribaciones de esta región fueron construidos numerosos templos Zen, muchos de los cuales sirvieron como punto de referencia para las aspiraciones religiosas de la gente. No obstante, el paso de seiscientos años ha pasado una factura muy elevada, y todo lo que perdura de la mayoría de esos templos son antiguos y evocativos nombres de lugares.

El Eihô-ji construido aquí ha sido muy afortunado al mantener su forma original desde el periodo Muromachi a causa del singular enclave y la historia de este templo. Si se tiene la oportunidad de permanecer en sus precintos, escuchando el murmullo del agua y contemplando sus jardines, se podría entender tal vez la mentalidad de sus fundadores, quienes buscaban la unidad entre naturaleza y humanidad. Gracias a éste y a otros templos, el legado del Zen continúa extendiéndose en la vida diaria de las gentes de la región como un tesoro espiritual, manteniendo vivo el budismo Zen como una práctica vibrante y real.<sup>76</sup>

---

<sup>76</sup> .- El templo de Eihô-ji se celebran sesiones de *zazen* dos domingos al mes para el público en general, las cuales son seguidas de un sermón por parte del abad principal del templo y un desayuno comunitario. Asimismo se realizan aquí numerosas actividades educativas dirigidas tanto a infantes como adultos, habiéndose convertido este templo en un enclave de singular importancia para la gente de esta región.

El esplendor natural del entorno circundante del templo cambia y se renueva a sí mismo con cada una de las cuatro estaciones del año. Pero el Eihô-ji no es sólo un paraje de gran belleza con una historia especial, sino también un lugar de gran importancia arquitectónica al preservarse aquí dos de los escasos ejemplos de edificios ejecutados en el estilo *zenshû-yô* durante los periodos Kamakura (Kan'non-dô) y Muromachi (Kaisan-dô), además de los jardines diseñados originalmente hacia el final del periodo Kamakura por Musô Soseki.

El Kan'non-dô, uno de los raros ejemplos de edificios conservados del periodo Kamakura, comenzó a construirse en 1314 y se completó durante los tres años de residencia en Eihô-ji de Musô Kokushi. Asimismo, durante esta fase final del periodo Kamakura los rasgos naturales de los terrenos del templo fueron usados para crear el jardín que se conserva hasta hoy día, con su estanque, puente y telón de fondo en forma de acantilado (*iwayama* o “montaña rocosa”).



25. Vista parcial del Eihô-ji con el puente y el Kan'non-dô (Sala de Kan'non) bajo la nieve. Eihô-ji. Tajimi (Gifu). Construido en 1314, el Kan'non-dô es una mezcla de los estilos *zenshû-yô* y *wa-yô*, típica de fines del periodo Kamakura. Se trata de un magnífico ejemplo conservado, revelador de técnicas arquitectónicas que datan del siglo XI en Japón.



26. *Kaisan-dô* (Sala de los fundadores) del templo Eihô-ji. Tajimi (Gifu). Construido en 1352, este edificio es una maravilla preservada a través de los siglos del estilo puro *zenshû-yô*. Aún puede verse la complejidad de este estilo en la parte inferior de su tejado. Como es usual en el estilo chino, y al igual que en el caso del Shari-den del templo Engaku-ji, el Kaisan-dô se asienta sobre una plataforma de piedra. Asimismo, su tejado ha sido restaurado en el estilo japonés.

## ARQUITECTURA RESIDENCIAL

El estilo de la arquitectura de viviendas residenciales a través de los tiempos resulta de gran interés a causa de que la casa-residencia de los japoneses actuales es el producto de una larga evolución desarrollada a través de muchas fases complejas. Tales fases de la evolución arquitectónica civil japonesa se encuentran representadas por los estilos que se mostrarán a continuación: *shinden-zukuri*, *shoin-zukuri*, *buke-yashiki* y estilo de la casa japonesa actual tradicional.<sup>77</sup>

---

<sup>77</sup> .- Según expone Hoover, la casa clásica japonesa evolucionó a través dos milenios de adaptación y mezcla de dos tradiciones arquitectónicas distintas, el santuario *shintô* del periodo Yayoi y el modelo chino, comenzando con la arquitectura de palacios de la dinastía T'ang y culminando en los diseños empleados de los monasterios del

Durante los siglos V y VI d. C. los japoneses entraron en contacto con la cultura de Asia continental, y ya hacia el principios del siglo VIII habían renunciado a la arquitectura típica de los habitantes Yayoi (c. 300 a. C.-200 d. C.),<sup>78</sup> comenzando a rodearse con palacios y templos modelados con formas tomadas de la arquitectura de China.

### **Estilos de residencias de la nobleza**

Cuando se trasladó la capital a Nara en el año 645, se construyó allí un palacio imperial siguiendo modelos chinos. No obstante, pronto evolucionó un estilo diferente durante este periodo, el cual, a pesar de mostrar un orden bastante simétrico siguiendo el criterio continental, presentaba en cada una de sus secciones un gusto puramente japonés. Durante el periodo Heian (794-1192) se comenzó la construcción de tales edificaciones y se hizo característico un estilo de vivienda aristocrática que es conocido como *shinden-zukuri*, el cual presentaba un compromiso entre las formas chinas y las necesidades de la arquitectura japonesa. Aunque con gran influencia de los palacios chinos de época T'ang, el *shinden zu-*

---

budismo Ch'an. Cf. Hoover, Thomas 1977, p. 132. Sobre la arquitectura de la casa japonesa tradicional en relación con la influencia de la estética *zen* en el mundo contemporáneo, ver más adelante pp. 811-815.

<sup>78</sup>.- Aunque estos primeros colonizadores del periodo Yayoi, constructores de los primeros edificios dedicados al culto *shintô*, vivieron primero en cuevas y posteriormente cabañas emplazadas directamente en oquedades del suelo cubiertas con tejado, se sabe que ya hacia principios de la era cristiana se construyeron viviendas para la aristocracia, las cuales eran muy similares a los santuarios *shintô*: elevadas sobre postes de madera, soportando un tejado mediante un armazón horizontal suspendido entre dos largas columnas situadas a cada lado de la estructura.

No existen restos o vestigios de las viviendas residenciales de los tiempos antiguos, si bien éstas han podido ser reconstruidas en base a descripciones literarias antiguas en las que se refieren las condiciones de las antiguas casas, antiguos ataúdes de piedra o loza, grabados de espejos antiguos o imágenes de cerámica –todos ellos objetos obtenidos mediante excavaciones arqueológicas–, antiguos santuarios *shintô* –que eran reconstruidos por los arquitectos reproduciendo fielmente los originales–, y casas agrícolas actuales –las cuales retienen el estilo de las antiguas viviendas residenciales en el tratamiento simple de su construcción–, todo lo cual coincide con las descripciones antiguas. Cf. Kishida, Hideto 1954, p. 81.

*kuri* ha sido considerado por algunos especialistas como el primer estilo arquitectónico autóctono de Japón.<sup>79</sup>

La vivienda de estilo *shinden-zukuri* era una especie de mansión caracterizada por un sistema de edificios dispuestos de forma simétrica que estaban soportados por columnas e interconectados mediante galerías abiertas protegidas por un simple tejado que rodeaba el edificio principal, el cual se situaba enfrente a un jardín con estanque. Las galerías abiertas eran construidas alrededor del exterior de todas las habitaciones de mayor tamaño, sirviendo como pasillos.

Adaptando los métodos chinos de construcción, se comenzaron a techar los edificios con tejas de barro, en lugar de paja, juncos o cortezas como era costumbre anteriormente en Japón, mientras que las paredes exteriores eran recubiertas con arcilla. En el interior de estos edificios no existían paredes divisorias, sino que se empleaban cortinas o puertas articuladas. Sobre el suelo de madera el mobiliario era escaso y de carácter móvil, y las estancias no se encontraban identificadas con ninguna función en particular, aunque se sabe que las residencias se situaban al fondo. Alrededor de las habitaciones se disponían sólidas contraventanas que podían ser quitadas o sustituidas por ligeras cortinas de bambú (*sudare*) con el fin de proveer sombra en verano. En cuanto a las maderas exteriores, eran pintadas con un color rojo brillante siguiendo básicamente el estilo chino, en lugar de dejarse en su estado natural.<sup>80</sup>

Este estilo *shinden zukuri* suprimió por un tiempo el gusto por la simplicidad y el empleo de los materiales naturales y sin adornos que eran característicos

---

<sup>79</sup> .- Cf. *ibíd.*, pp. 83-84. Este estilo de vivienda palaciega fue favorecido por sucesivos emperadores y nobles cortesanos durante y después del siglo X, y aunque ninguno de ellos se ha conservado, su origen ha sido puesto en relación con las formas de las casas rurales de tiempos antiguos. Cf. *ibíd.*, p. 83. En cuanto a la arquitectura de palacios de los tiempos antiguos, también desaparecida en la actualidad, Kishida observa que puede ser conjeturada a partir del estilo de los templos *shintô*. Cf., *ibíd.*, p. 101.

<sup>80</sup> .- Un buen ejemplo de este estilo puede observarse en el Palacio Imperial de Kyoto (Kyôto Gosho), donde se realiza la ceremonia de entronización imperial, el cual fue construido hace unos ciento setenta años siguiendo fielmente el estilo chino.



de la arquitectura japonesa anterior al periodo Heian. Sin embargo, dicho estilo no llegó a triunfar más allá de este periodo, aunque ciertamente se han seguido construyendo intermitentemente a lo largo de la historia de Japón numerosas edificaciones que presentan un gran uso del color y de ornamentaciones complejas. No obstante, tal vez la principal herencia recibida por los japoneses de estos edificios sea el sentido de apertura y la fluidez de los elementos divisorios que permiten numerosas combinaciones espaciales.

Cuando la clase militar comenzó a gobernar a partir del periodo Kamakura (1192-1336), se inició el diseño de un tipo de vivienda diferente conocido como *buke-zukuri*. Aunque la nueva clase gobernante de este periodo no desdeñó inicialmente los estilos arquitectónicos distintivos de los cortesanos del periodo Heian, se planteó la imperiosa necesidad de proteger fuertemente las viviendas debido a su condición de guerreros. En un periodo de constantes guerras, no era lógico conservar estancias separadas y galerías abiertas, de modo que comenzaron a modificarse muchos de los elementos típicos de las viviendas aristocráticas del periodo Heian e hicieron su aparición numerosas novedades en las construcciones residenciales.

En estas nuevas residencias en las que se celebraban ceremonias más íntimas, se volvieron a preferir las estructuras sencillas y sin adornos. Los edificios ya no se distribuían alrededor de un estanque ajardinado, como sucedía en el estilo de la época anterior, sino que se agrupaban preferentemente en un cuerpo único bajo un mismo techo o un grupo de techos muy cercanos, rodeándose además estas edificaciones mediante estrechos fosos y empalizadas. Las cortinas interiores y las puertas con bisagras fueron reemplazadas por puertas deslizantes recubiertas por papel o seda sobre un marco de madera, las cuales podían ser de dos tipos, *akari-shôji* o *fusuma shôji*,<sup>81</sup> y se emplearon columnas cuadradas que

---

<sup>81</sup> .- El *shôji* es un tipo de partición que comenzó a usarse a partir del periodo Heian. Se trata de una puerta deslizante con un marco de madera que puede ser de dos tipos: *akari-shôji*, que consistía en una estructura enrejada en la que se colocaba papel en uno de sus lados y *fusuma-shôji*, en la que se sujetaba papel de distintos grosores o

permitían encajar este tipo de puertas. De este modo quedaron claramente definidas diferentes las estancias, por lo que comenzó a asignarse una función para cada una de las secciones de este tipo de residencias.

Como muchos de los miembros de la clase *samurai* eran seguidores del budismo Zen, el estilo de sus viviendas fue combinándose gradualmente con el de las residencias de los monjes, creándose así un nuevo estilo constructivo conocido como *shoin-zukuri* durante el periodo Muromachi. El llamado *shoin-zukuri* es una combinación del estilo de arquitectura de los templos Zen y el estilo empleado en la construcción de mansiones (*shinden*) para nobles cortesanos a partir del periodo Heian. De este modo, cuando los monjes Zen asumieron un papel relevante como consejeros y educadores de la clase guerrera, surgió un nuevo tipo de estancia en las casas de algunos *samurai* influyentes. Los elementos de dicha estancia procedían concretamente de la sala destinada a albergar el estudio del monje principal de un templo Zen.<sup>82</sup>

El estilo *shoin*, iniciado a mediados del periodo Muromachi, contenía como rasgo más característico una espaciosa estancia dedicada a la lectura y la escritura. A la vivienda se accede a través de un pórtico o vestíbulo de entrada (*genkan*) desde donde ya se contempla la estancia principal. Dicha estancia se encuentra diseñada con un escritorio fijado a la pared (*shoin*) junto a una amplia

---

seda en ambos de sus lados. El término *shô-ji* se encuentra actualmente reservado sólo al primer tipo citado. El tipo *fusuma-shô-ji*, como ha de ser llamado al último tipo mencionado, es visto sólo a partir del periodo Kamakura y el marco puede estar cubierto por papel con diseños decorativos (*kara-kami*) o bien con pinturas de tinta o pigmentos de colores (*fusuma-e*). Cf. *A Dictionary of Japanese Art Terms* 1990, pp. 312 y 557.

<sup>82</sup>.- Como observa Munsterberg, la influencia del budismo Zen no se encontraba limitada a la arquitectura religiosa, sino que asimismo se extendió a la arquitectura residencial. El nuevo tipo de vivienda *shoin*, que fue característico de la austera y vigorosa cultura de la clase guerrera fue influenciada por la residencia de los abades Zen, lo que demuestra la estrecha relación que mantuvieron los monjes Zen y los *samurai* durante los periodos Kamakura y Muromachi. Cf. Munsterberg, Hugo 1993, p. 104. Según indica Imaeda: “Originalmente empleado para las casas de los guerreros, este estilo se convirtió en el estándar de la arquitectura japonesa residencial. De modo similar la sala de té de estilo *zenshû-yô* del Tôgudô en el templo Ginkaku-ji fue usada como modelo para la construcción de salas de té en tiempos posteriores”. Cf. Imaeda, Aishin 1983, p. 52.



ventana que suele presentar un alféizar elevado, la cual sirve tanto para permitir el paso de la luz como para observar un jardín que se sitúa justo enfrente. En una de las paredes se dispone una estantería empotrada de madera de forma asimétrica (*chigai dana*) para libros y útiles de escritura. Asimismo, existe un espacio cuadrado abierto en la pared ligeramente elevado del suelo (*toko* o *toko-noma*), cuyo origen tal vez se remonta al pequeño altar que se empleaba en los templos Ch'an y Zen para quemar incienso y contemplar obras de arte religiosas mientras se bebía té. El estudio *shoin* de los templos Zen se puso de moda en las residencias de los *samurai* de los periodos Muromachi y Momoyama. Y aunque su función original en los templos Zen era la de servir como estudio, pronto adquirió en las residencias *shoin* la condición de sala de estar o sala principal en la que el guerrero recibía a sus huéspedes.<sup>83</sup>



27. Estancia *shoin* en Katsura Rikyû. Kyoto.

---

<sup>83</sup> .- Según analiza Hoover, la temprana influencia del Zen puede ser vista en la gradual desaparición de los aspectos ornamentales que tuvo lugar en las viviendas de los *samurai*, lo cual se produjo a medida que comenzaban a apreciar la austeridad y la frugalidad propuesta por esta doctrina. Cf. Hoover, Thomas 1977, p. 135.

Como resultado de todas las modificaciones y adiciones graduales, en especial la adición de la citada estancia *shoin* cuyos elementos provenían de los modelos de los templos Zen,<sup>84</sup> la arquitectura *shinden-zukuri* fue transformada completamente tanto en lo que se refiere a la estructura del diseño como a su aspecto general. En las residencias posteriores de estilo *buke-zukuri* y *shoin-zukuri* desaparecieron los colores brillantes que recubrían las maderas en el estilo anterior y las tejas de barro, regresándose a la exposición de las maderas en su color natural y al uso de techos de paja, ambas características presentes asimismo en los templos Zen.<sup>85</sup>

El *shoin-zukuri* fue adoptado sólo por las familias de *buke* o *samurai* y no por la gente común, cuyas casas eran de una mayor simplicidad. Este estilo se desarrolló durante el periodo Momoyama (1568-1603), existiendo ejemplos como el *shoin* del templo Nishi Hongan-ji en Kyoto o el Gekkô-den del templo Gokoku-ji en Tokyo, que se caracterizan por el empleo de una rica decoración interior de pinturas y esculturas.

Dicho estilo llegó a su consumación en la Villa Imperial de Katsura (Katsura Rikyû), cuya construcción comenzó en el año 1615 para el uso del príncipe Toshihito y sus sucesores. Tras la muerte de Toshihito, la Villa permaneció abandonada diez años hasta que su hijo, el príncipe Toshitada, inició su reconstrucción. En la época del príncipe Toshitada se añadieron varios nuevos edificios y se realizaron modificaciones tanto en las zonas ajardinadas como en el estanque, dando a la Villa una apariencia muy aproximada a la que puede contemplarse actualmente.<sup>86</sup>

---

<sup>84</sup> .- Cf. *ibid.*, pp. 135-136.

<sup>85</sup> .- Como es observado por Hoover: “Paradójicamente, la suplantación del estilo *shinden* por el *shoin* fue en muchos modos simplemente el abandono de un estilo chino T’ang por un estilo chino Sung. Sin embargo, la arquitectura T’ang había sido aquella de la corte china, mientras que la Sung fue tomada de los monasterios Ch’an y contenía de modo coincidente muchos de los ideales estéticos de las primeras viviendas y templos japoneses”. *Ibid.*, p. 136.

<sup>86</sup> .- Sobre los jardines de Katsura Rikyû, ver adelante, pp.348-349.



28. *Shoin* (Estancia principal) de Katsura Rikyū. Kyoto. Esta edificación consta de tres partes: *ko-shoin* (antiguo *shoin*), *chu-shoin* (medio *shoin*) y *shin-goten* (nuevo palacio), de derecha a izquierda en esta ilustración, las cuales se encuentran alineadas en el orden en que fueron construidas. Cada *shoin* se encuentra emplazado en un diseño de zig-zag, de modo que la mayoría de las estancias se encuentran enfrente del estanque recibiendo la luz solar y buena ventilación.

Posteriormente a la construcción de este tipo de edificaciones de estilo *shoin* surgió aún otro estilo derivado de éste. Dicho estilo, conocido como *buke yashiki*, comenzó a expandirse desde el siglo XVII, cuando tras el traslado del gobierno militar a la nueva capital de Edo (la actual Tokyo), y debido al gran crecimiento de esta ciudad, se desarrolló a partir de entonces un nuevo estilo de casas urbanas mucho más simples para la residencia de los *samurai*.

Puede considerarse que el estilo *buke yashiki* consiste en un tipo de arquitectura residencial urbana que fue producido por la modificación del anterior *shoin zukuri*.



## Pabellón de Oro y Pabellón de Plata

Los magníficos edificios del Pabellón de Oro (Kinkaku) y el Pabellón de Plata (Ginkaku) construidos en Kyoto, son considerados como dos de las cumbres arquitectónicas del periodo Muromachi, siendo representativos de las culturas de Kitayama (“montaña del norte”) y de Higashiyama (“montaña oriental”), respectivamente. Durante el tiempo en que se desarrollaron estas dos fases culturales, tuvieron lugar numerosos contactos con la China de la dinastía Ming que produjeron un resurgimiento de la tradición artística *ch'an*.<sup>87</sup> Esta tradición artística, conducida por los monjes Zen que fueron enviados a China en las embajadas promovidas por distintos *shôgun*, no fue, sin embargo, la tradición de la dinastía Ming, sino la que se había desarrollado en la anterior dinastía Sung. Al traerse numerosas obras de este periodo de máximo apogeo del budismo Ch'an, se aclararon muchos valores estéticos en relación con el movimiento budista de Meditación, los cuales fueron adaptados a muy variadas artes tradicionales japonesas, originándose desde este momento un gran florecimiento de las artes Zen.

Durante la época de Ashikaga Yoshimitsu (1358 a 1408), quien fue proclamado *shôgun* en 1367 con tan sólo nueve años de edad, se produjo una cierta estabilización y pacificación del territorio japonés. No obstante, con el transcurso del tiempo, Yoshimitsu, quien gobernó de 1367 a 1395, perdió el interés por las funciones propias de su cargo. Absorto como estaba por el arte chino de la época Sung del sur que los monjes Zen de este periodo traían a Japón, e interesado en la práctica del *zazen*, decidió finalmente construir una residencia y retirarse allí para dedicarse a la realización de sus ideales espirituales y estéticos.

Las contribuciones de Yoshimitsu en el terreno del arte fueron muy variadas. Entre ellas merecen destacarse el patronazgo de un tipo de teatro que derivaría en el drama *nô* y la fundación de un templo Rinzai Zen, el Shôkoku-ji, que se convertiría en sede de una importante escuela de pintura para muchos monjes

---

<sup>87</sup> .- Sobre las fases culturales del periodo Muromachi que han llegado a ser conocidas como Kitayama y Higashiyama, ver arriba, pp. 9-12.

Zen. Asimismo es conocido su interés por artes como la arquitectura, la jardinería, la poesía y el té, contribuyendo a establecer el escenario para el desarrollo del “arte del té” como un fenómeno estético que llegaría a adquirir con el paso del tiempo un carácter muy popular. A su gran interés por la arquitectura y por el Zen se debe no sólo la edificación del Pabellón de Oro, sino también de numerosos templos Zen en diversas zonas de Japón.

Ashikaga Yoshimitsu entró en la orden Zen en 1397 y fue entonces cuando procedió a reconstruir una residencia privada con el fin de dedicarse a la práctica de las artes y la meditación. Para ello eligió la Villa Saion-ji, situada en las afueras de la zona septentrional de Kyoto,<sup>88</sup> que era conocida también como Villa Kitayama. El Pabellón de Oro que Yoshimitsu fundó en esta vasta extensión de terreno era un edificio de madera de tres pisos, el cual fue emplazado al borde de un gran estanque decorado con rocas y vegetación que lo rodea de agua por tres de sus lados. La planta inferior, desde cuyo vestíbulo se accede a los pequeños barcos dispuestos para navegar por el lago, era la señalada para la práctica del té, aunque inicialmente se encontraba dedicada a la práctica de la pesca.<sup>89</sup> La segunda planta fue utilizada para diversas prácticas artísticas como música, poesía, incienso etc., estando decorada con una estatua de Kan'on. La tercera planta, de dimensiones más reducidas, se encontraba presidida por la estatua de Buda Amida y probablemente estaba destinada a la práctica de la meditación. En este edificio se produce una conjunción de estilos como resultado de resumir las demandas estéticas de cada clase social: aristócratas (*kizoku*), guerreros (*bushi*) y monjes Zen (*zensō*), que provoca una falta de armonía. Sin embargo, gracias a

---

<sup>88</sup> .- Anteriormente a su retiro en la Villa Kitayama, Yoshimitsu había residido en el centro de Kyoto, en la zona conocida como Muromachi. Tras Yoshimitsu, la Villa Muromachi-dono –como era conocida su residencia-, fue la vivienda ocupada por sucesivos *shōgun*. De aquí proviene la denominación de Muromachi con que es conocido el periodo de la historia japonesa en que gobernó la familia Ashikaga.

<sup>89</sup> .- El emplazamiento que fue elegido para el Pabellón de Oro estuvo ocupado en la época anterior a Yoshimitsu por una pequeña casa dedicada a la pesca, función que probablemente se siguió manteniendo en este edificio durante algún tiempo.

los panes de oro que recubren las dos plantas superiores del edificio, así como también a las sombras de los grandes tejados y las líneas finas de ventanas y columnas, apenas se nota la discordancia.



29. Kinkaku o edificio principal del Kinkaku-ji bajo la nieve. Kitayama, Kyoto. Esta original estructura de tres pisos, símbolo de la cultura de Kitayama, exhibe tres diferentes estilos arquitectónicos. La planta inferior (Hôssui-in) es una muestra del estilo *shinden-zukuri*, la segunda planta (Chô'on-kaku o Chô'on-tô) del estilo *buke-zukuri* y la tercera planta (Kukkyô-chô) del estilo *zenshû-yô*, derivado del estilo arquitectónico chino oficial de la dinastía Sung.

Enclavado en un paraje montañoso y rodeado de otros edificios de dimensiones más reducidas, el Pabellón de Oro se refleja enteramente en el lago al contemplarse desde la entrada y queda enmarcado en la zona más destacada del conjunto, produciendo una impresión de majestuosa serenidad. En cuanto a la estructura de este edificio, no se conocen ejemplos previos de edificios de tres plantas en Japón, habiéndose planteado varias hipótesis en referencia al modelo que pudo seguirse para esta construcción. Una opinión comúnmente aceptada es la que sugiere que el modelo procede de un templo similar en el sur de China.<sup>90</sup>

---

<sup>90</sup>.- Yoshikawa Isao sugiere que este edificio fue construido con la intención de reproducir el Shari-den del templo Saihō-ji, y explica que aunque éste era de dos plan-

Tras la muerte de Yoshimitsu, la Villa Kitayama fue convertida en un templo Zen Rinzaï de la rama Shôkoku-ji. El templo fue llamado Rokuon-ji (Templo del jardín de ciervos) en honor a Yoshimitsu y al nombre budista (*hōgō*) que éste recibió (Rokuon'nin), el cual hacía alusión al paraje donde Buda ofreció su primer sermón tras alcanzar la iluminación. Popularmente, este templo es también conocido mediante el apelativo Kinkaku-ji, en referencia al edificio más importante del complejo arquitectónico, el Kinkaku. La inspiración del conjunto de la Villa Kitayama es atribuida a Musô Soseki (1275-1351), maestro Zen versado en muy variadas artes a quien le había sido otorgado el título de Maestro Nacional (Musô Kokushi). A pesar de haber fallecido siete años antes del nacimiento de Yoshimitsu, Musô Soseki fue muy admirado por él, por lo que fue nombrado abad honorífico de este templo a título póstumo.

El Pabellón de Oro que puede observarse en la actualidad es una reconstrucción del edificio que fue destruido en un pavoroso incendio provocado por un monje en 1950. El edificio actual fue reconstruido desde 1952 al 1955, aunque estuvo precedido de varias restauraciones, como las de 1540 y 1649, que tal vez transformaron el diseño del edificio original.

El Pabellón de Oro es el monumento de Ashikaga Yoshimitsu, un hombre que es considerado como responsable directo del gran florecimiento que el Zen y sus artes conocieron en Japón durante el periodo medieval. Durante su época se coleccionaron y apreciaron muchas de las obras de la extinguida dinastía Sung de China que habían sido traídas por sus enviados, especialmente de pintura a la tinta inspirada por el budismo Ch'an, impulsándose asimismo muchas otras artes que, con el paso del tiempo, se fueron empapando de este mismo espíritu. Sus sucesores, el cuarto *shôgun* Ashikaga Yoshimochi y el octavo *shôgun* Ashikaga Yoshimasa fueron otros de los jefes militares Ashikaga que proporcionaron un importante estímulo a las artes Zen durante este periodo.

---

tas, el Pabellón de Oro fue construido con tres plantas para armonizar con el gran lago. Cf. Yoshikawa, Isao 1990, p. 138.

El octavo *shôgun* Ashikaga Yoshimasa (1435-1490), elevado a este cargo a la edad de ocho años, vivió durante la época turbulenta en que tuvo lugar la guerra de Ônin (1467-1477) en la que muchos de los templos de la ciudad de Kyoto fueron completamente arrasados. Alejado del gobierno a partir de 1466 e inmerso en el mundo del budismo Zen, realizó numerosas contribuciones como patrón y estudioso de las artes en los campos de la arquitectura, el “arte del té”, “arreglos florales ceremoniales”, la jardinería, el teatro *nô* y la pintura a la tinta.

El retiro de Yoshimasa en el llamado Pabellón de Plata (Ginkaku) situado en la parte oriental de Kyoto, dio nombre al periodo conocido en la historia japonesa como cultura Higashiyama, que supuso la segunda época de mayor esplendor para las artes inspiradas por el budismo Zen durante el periodo Ashikaga. Su legado imperecedero para las artes japonesas se pone principalmente de manifiesto en dicho Pabellón de Plata, el cual fue realizado con la intención de hacer pareja con el famoso Pabellón de Oro de Yoshimitsu, aunque ciertamente nunca llegó a recubrirse de plata.

Tanto los edificios como los jardines que se integran en la Villa Higashiyama,<sup>91</sup> fueron probablemente realizados siguiendo instrucciones de monjes del templo Shôkoku-ji, quienes fueron ayudados por trabajadores profesionales del arte de la jardinería (los llamados *ishidate-sô*).

Tras la muerte de Yoshimasa en 1490, su residencia de Higashiyama fue transformada en el templo Zen de Jishô-ji, nombre proveniente de su título póstumo, Jishoin. Conocido también como Ginkaku-ji en referencia al edificio Ginkaku, pertenece desde entonces a la rama Shôkoku-ji del Zen Rinzai. Del mismo modo que el Rokuon-ji o Kinkaku-ji, este templo fue dedicado a honrar la memoria de Musô Soseki, quien en su tiempo destacó como el más célebre diseñador de jardines y a quien también se le atribuye la inspiración del conjunto de esta Villa Higashiyama.

---

<sup>91</sup> .- Sobre estos jardines, ver arriba, pp. 50-53, y más adelante, pp. 335-336.





30. Ginkaku o edificio principal del Ginkaku-ji cubierto bajo un manto de nieve. Higashiyama, Kyoto. Comenzado a construirse en 1482, es una estructura de dos plantas. La primera planta fue ejecutada en el estilo *kara-yô*, típico de los templos budistas Zen, y la segunda en el estilo *shoin-zukuri*, derivado asimismo de la residencia del abad principal de los templos Zen. La madera, dejada en su estado natural, se ha oscurecido con el paso del tiempo, evidenciando unas cualidades acordes con el sobrio gusto estético que es tan apreciado en las manifestaciones características del budismo de Meditación.

La residencia conocida como Dô-jinsai es un edificio cercano al Pabellón de Plata que estaba dedicado a la práctica del té y la meditación. En su interior contiene la estancia Tôgudô (Vestíbulo de mirador oriental), la cual es la casa de té más antigua existente. Sus medidas de cuatro esteras y media (*koma*) se convirtieron el modelo para las posteriores casas de té.

A partir del periodo de Higashiyama, que se encuentra representado por el retiro fundado por Yoshimasa, se produjo un vacío cultural en Kyoto que duró aproximadamente un siglo, el cual no pudo ser llenado sino tras la reunificación de Japón a principios del siglo XVII. Sin embargo, a partir de entonces la institución Zen Rinzai perdió mucha parte de la hegemonía de la que había gozado previamente en Japón gracias al patrocinio por parte de *shôgun* y emperadores.



31. Interior de la vivienda Dô-jinsai, en el tesoro nacional Tôgudô. Ginkaku-ji. Higashiyama Kyoto. Esta sala fue el modelo seguido para muchas de las edificaciones de casas de té en los tiempos posteriores.

## ARTE DEL JARDÍN

Al igual que la arquitectura, los jardines y los métodos de jardinería se revelan como importantes documentos sociales, pues son indicativos del paso de las eras y marcan la evolución de la mentalidad en las diferentes culturas. Debido a que las culturas primitivas se encontraban saturadas de concepciones religiosas animistas, puede pensarse que, ya desde sus mismos orígenes, muchos jardines fueron expresión de creencias religiosas, realidad que ha seguido manteniéndose en algunas culturas durante muchos siglos.<sup>92</sup> En el caso particular de los jardines que se localizan en los templos y monasterios del budismo de Medi-

---

<sup>92</sup> .- Sobre los elementos animistas que han perdurado en Japón hasta la actualidad fusionados en muchas ocasiones con la estructura teórica del budismo, ver arriba, pp. 19-20.

tación, dicha expresión religiosa o espiritual presenta un carácter singular debido a la naturaleza de su doctrina, habiéndose mantenido tal expresión enteramente hasta nuestros días. Ello puede ser comprobado en los jardines contemporáneos que se diseñan para reconstrucciones de antiguos jardines o en los templos Zen de nueva construcción, pues sus diseñadores tratan de seguir fielmente los principios básicos establecidos a pesar de que en cada ocasión se realiza un diseño original.<sup>93</sup>

### ARTE DEL JARDÍN EN JAPÓN

La naturaleza, dura y hostil, desarrolla en las personas el sentimiento de su propia soledad, desesperación, etc., por lo que desde el principio de la civilización los seres humanos han tratado de rodearse de espacios ajardinados en los que pudieran hallar descanso y paz al contemplar una naturaleza arreglada y vaciada de su inherente dureza y hostilidad. En el caso de Japón, desde la construcción de los antiguos santuarios *shintô*, los edificios religiosos japoneses se erigieron en parajes naturales rodeados de espacios ajardinados. La creación de dichos espacios se realizaba con el fin de procurar un entorno agradable, tanto para las divinidades que se sentían atraídas cuando eran invocadas como para las personas que participaban en los diversos rituales. Puede decirse que debido a la veneración que se profesa desde la religión *shintô* por todos los elementos de la naturaleza, ya desde sus mismos orígenes la jardinería no fue concebida como un trazado racional, sino como un ámbito acogedor del espíritu.

Los jardines japoneses, al igual que muchos otros tipos de creaciones artísticas, empezaron a extenderse a partir de la primera gran oleada de introducción de la cultura china, simultáneamente a la penetración del budismo a mediados del siglo VI y su posterior propagación, si bien anteriormente a la llegada de esta influencia extranjera ya existía la jardinería formal en Japón representada en

---

<sup>93</sup> .- Un ejemplo de este tipo de jardín contemporáneo puede ser contemplado en los jardines que rodean el *hō-jō* del templo Tōfuku-ji en Kyoto (figs. 38, 124 y 125).

los antiguos jardines de los santuarios *shintô*, que, al igual que los jardines de influencia budista posteriores, se encontraban basados en conceptos religiosos. Aunque actualmente no queda ningún ejemplo de jardines antiguos de los santuarios *shintô*, existen restos que indican que algunos de estos jardines eran considerablemente extensos, con inmensas lagunas, islas y puentes. Sin duda, estas islas eran consideradas como moradas de los dioses, lo cual reflejaba un animismo que a menudo era expresado por una roca simbólica situada en un lago, elemento que siguió empleándose en los jardines japoneses budistas de tiempos posteriores aunque con un significado ligeramente diferente.

A medida que se avanzaba hacia la época Nara, con el completo asentamiento del budismo en Japón en forma de escuelas independientes, empezó a combinarse la leyenda budista de la misteriosa isla Horai (Horaito) con el concepto primitivo budista del llamado paraíso Shumisen (Monte Sumeru), la residencia de los dioses.<sup>94</sup> De esta manera, junto con las construcciones de palacios o villas planeadas de acuerdo con los prototipos del continente, los aristócratas del periodo Nara comenzaron a construir numerosos jardines que trataban de ser un reflejo de este mundo Shumisen, los cuales contenían lagunas con puentes decorados e islas simbólicas y llegaron a ser conocidos como jardines de estilo Shumisen.<sup>95</sup>

---

<sup>94</sup> .- En la mitología taoísta china Horai es una isla misteriosa en el mar oriental habitada por sabios inmortales. La montaña Horai-zan que está sobre la isla, se sostiene sobre la espalda de una tortuga, lo que es el origen del tipo de jardín japonés conocido como *kamejima*. Otra creencia es que existen tres islas –o montañas– llamadas Horai Hojo y Eishu, que se encuentran también representadas en ocasiones en los jardines japoneses.

Shumisen es la montaña situada en el centro del mundo en la cosmología india, una pirámide de cuatro lados hecha de gemas y metales preciosos que es la morada de Sakra devanam Indra y los cuatro Devas. Se encuentra detalladamente descrita en varios *sûtra* budistas. El término procede del sánscrito *sumeru* y de la palabra china para montaña (*shan*).

<sup>95</sup> .- La existencia de jardines de estilo Shumisen en Japón tal vez se remonta al periodo Asuka, pues en el *Nihon Shoki* se dice que en el año 612 la gente que vino de Kudara construyó en el jardín del palacio imperial un modelo de Shumisen con *kurehashi* (puente). También se dice que en el año 657, ya en el periodo Nara, se celebró



Cuando la capital fue trasladada a Heian (la actual ciudad de Kyoto) en el año 794, se produjo un auge en las construcciones de palacios y mansiones para los miembros de la corte, las cuales se encontraban acompañadas indefectiblemente de jardines. Las residencias aristocráticas de esta época construidas en el nuevo estilo de residencia conocido como *shinden-zukuri* procedían de modelos chinos, pero fueron de estilo bastante autóctono si se comparan con las residencias de la época anterior, que se basaban en mayor medida en los modelos continentales. Esta adornada y espaciosa residencia del periodo Heian era construida muy elegantemente dentro del paisaje del jardín, con la parte principal de la residencia situada enfrente de una laguna.

Así, el estilo de arquitectura *shinden* dio lugar a un tipo de jardín cortesano, que también se conoce como jardín de estilo *shinden*, el cual se caracteriza por ser un jardín de esparcimiento de estilo chino en el que se colocaban rocas simbólicas o islas dentro de la escénica laguna y puentes arqueados que se dirigían hacia esas islas.<sup>96</sup> En los jardines de estilo *shinden* se disponían también en ocasiones colinas pequeñas (*koyama*), caminos de piedras (*tobi-ishi*), corrientes de agua con cascadas (*yarimizu*), bancos de arena, orillas rocosas, agua de mar y otros elementos, creando escenarios naturales que en muchas ocasiones reproducían parajes famosos en espacios muy delimitados.

---

una fiesta en un jardín de la localidad de Asuka para recibir a unos personajes extranjeros, creándose entonces también otro modelo de Shumisen, así como en 659 y 660.

Debajo de la estatua del Gran Buda del Tōdai-ji de Nara se encuentran unos dibujos —en los pétalos de flor de loto que sustentan al Buda— que exhiben una serie de Shumisen, siendo ésta la prueba más antigua de la representación de Shumisen en Japón. Desde entonces se convirtió en un tema muy reproducido y aparecieron muchas representaciones de este tipo. Cf. Un’no, Kazutaka 1989, p. 353-356.

<sup>96</sup> .- Conviene aclarar que no se conserva ningún jardín chino anterior a la dinastía Yüan, siendo posible su estudio sólo a través de fuentes literarias y antiguas representaciones pictóricas. Como testimonio el historiador de jardinería japonesa Yoshikawa Isao: “Resulta también incierto, debido a la carencia de documentación fiable, qué clase de jardines fueron realizados en los templos Zen de China durante el periodo Sung del sur. En años recientes he viajado varias veces a China investigando jardines chinos, pero ninguna vez he encontrado alguno que pueda datarse tan lejos como el periodo Sung del sur”. Yoshikawa, Isao 1990, p. 136.

Estos jardines por los que se podía pasear (estilo *kaiyû*) o navegar por su laguna (estilo *shuyû*) percibiendo la fragancia de las flores o el aroma del agua de mar, no sólo presentaban una naturaleza simbólica, sino que eran además lugares prácticos para las elegantes fiestas y ceremonias que en ellos tenían lugar.<sup>97</sup>

Con el paso del tiempo, los jardines del periodo Heian se realizaron mediante técnicas muy avanzadas e incorporaron muchos elementos simbólicos procedentes del budismo de las escuelas de Nara y del budismo esotérico de las escuelas del Camino Sagrado. Algunos ejemplos de jardines budistas típicos de esta era pueden apreciarse hoy día en los templos Byôdo-in en Uji (fig. 7), Joruri-ji en Kyoto, Enjo-in en Nara o Motsu-ji (prefectura de Iwate), además de en otros templos que fueron edificadas durante los periodos Nara y Heian.

Aparte de estos enormes jardines, también adquirieron popularidad a fines del periodo Heian los jardines conocidos como “jardín cercado” (*tsubo-niwa*), que se acomodaban en espacios estrechos encerrados entre las paredes y corredores de una residencia *shinden-zukuri* o en las residencias palaciegas.<sup>98</sup>

Cuando el poder del gobierno pasó de manos de los aristócratas a las de los *samurai*, el estilo *shinden* de residencia comenzó a modificarse de acuerdo con el espíritu austero de la nueva clase militar, resultando también la correspondiente modificación en los estilos de jardines. Mientras tanto, se establecieron en Japón dos nuevos tipos de budismo: el budismo de Meditación y el budismo de la Tierra Pura. Mientras que el budismo de la Tierra Pura se instalaba entre una gran parte de la población, creando un tipo de jardín que trataba de ser

---

<sup>97</sup>.- Tampoco se han conservado jardines de estilo *shinden* del periodo Heian, por lo que se ha de recurrir también en este caso a las fuentes gráficas y literarias. Aunque contruidos muy posteriormente, los jardines del Palacio Imperial de Kyoto son ejemplos representativos de los jardines de palacios de esta época. Entre los jardines de la clase noble se encuentran el Kawara-in de Minamoto Toru y el Somedone de Fujiwara Yoshifusa, famosos en la literatura aunque inexistentes hoy día.

<sup>98</sup>.- Por ejemplo, el Palacio Imperial de Kyoto tiene varios jardines de estilo *tsubo*, conocidos como Kiritsubo, Fujitsubo, Hagitsubo, etc., nombres que designan la clase de flores o arbustos que en ellos se encuentran.

una reproducción del Paraíso Occidental de Amida, el budismo Zen iba ganando adeptos entre muchos *samurai*, implantándose junto con la difusión de esta doctrina tanto el estilo de arquitectura *zenshû-yô* como un nuevo estilo de jardinería empleado en los monasterios del budismo Ch'an en China.

A comienzos del periodo Kamakura, los nuevos estilos se mezclaron con otras varias formas antiguas, de tal forma que ninguno de los estilos puede considerarse particularmente típico de este periodo. Sin embargo, con el correr del tiempo, empezó a predominar la tendencia sobria del budismo Zen y, eventualmente, los estilos de jardín característicos de los templos Zen llegaron a adquirir auge sobre la exuberancia de los estilos de la antigua aristocracia. A medida que la influencia de la cultura aristocrática tradicional decaía durante el periodo Muromachi, se puso menor interés en demostrar dicha exuberancia, llegándose a apreciar otros valores que estaban más en consonancia con el espíritu austero prevaleciente en la doctrina del budismo de Meditación.

#### **ARTE DEL JARDÍN EN LOS TEMPLOS DEL BUDISMO ZEN**

Debido a que existen aún muchos datos desconocidos sobre el origen de los jardines de los templos Zen, se plantean diversos interrogantes. Una importante cuestión es la de tratar de averiguar hasta qué punto el jardín japonés se modificó como resultado de la introducción del estilo *zenshû-yô* que llegó de China en el periodo Kamakura; y, recíprocamente, en qué medida la concepción japonesa afectó al estilo de los modelos chinos en los que inicialmente se inspiraron los templos Zen. Mediante el análisis de la evolución estilística de los jardines que se encuentran ubicados en los complejos monásticos del budismo de Meditación en Japón, puede surgir la adecuada respuesta a tales interrogantes.

En los jardines realizados a partir de la inspiración del budismo Zen, al igual que sucede con muchas de las manifestaciones artísticas influenciadas por los ideales de este movimiento, se muestra el origen de una nueva conciencia estética en Japón. Esta conciencia estética conllevaba una apreciación del mun-

do en la que se mostraba una mayor vitalidad y apertura que la que era concedida en las escuelas del Camino Sagrado o de la Tierra Pura, en las cuales se concebía un orden del mundo fijado.<sup>99</sup> De este modo, a partir de la instalación del budismo Zen se originó durante el periodo Kamakura un nuevo estilo de representación y apreciación estética, el cual evolucionó desde finales de este periodo y a lo largo del periodo Muromachi en el seno de numerosos templos del budismo Zen, principalmente en los de la rama Rinzai. En el caso del arte de la jardinería, se crearon varios estilos que encontraban correspondencia con el estilo *zen* de arquitectura (*zenshû-yô*).<sup>100</sup>

Existen principalmente dos estilos de jardinería que pueden contemplarse hoy día en los complejos monásticos del budismo Zen: “jardines de paseo con lago y fuente” (*chisen-kaiyû*) y “jardines de paisaje seco” (*karesansui*), agrupándose ambos bajo la denominación de genérica de “estilo de jardines de excursión” (*kayû-shiki teien*).

El primero se empleó en los templos que se construyeron en terrenos de antiguas villas de la nobleza durante los siglos XIII y XV. Desde finales del siglo XV se originó el estilo *karesansui*, que fue adoptado inicialmente por las escuelas *rinka* de la rama Rinzai, Daitoku-ji y Myôshin-ji, y pasó a emplearse posteriormente por los templos *gozan*, guerreros y oficiales cortesanos.<sup>101</sup>

---

<sup>99</sup> .- Sobre el cambio en la visión del mundo que se produjo en el budismo Zen con respecto a la concepción del resto de escuelas de budismo, ver arriba, pp. 45-57.

<sup>100</sup> .- Cf. Imaeda, Aishin 1983, p. 56.

<sup>101</sup> .- Aunque Dôgen Kigen fue una figura sobresaliente que viajó a China y regresó Japón en 1227 portando la tradición de la escuela Sôtô, a causa de los elementos fuertemente filosóficos y ascéticos de su doctrina así como debido a la oposición que encontró en el resto de las escuelas de budismo japonés, incluida la Rinzai, tuvo poca influencia en asuntos culturales como el diseño de jardines. De este modo, la mayor parte de las ramas que se alinean en el sistema de templos *rinka* no desarrollaron muchas de las artes que se encuentran integradas en la práctica del budismo Zen. No obstante, según la apreciación de un monje de la escuela Sôtô, Miyake Yoshihide, la escuela Sôtô Zen nunca renegó de la práctica del arte. Este monje indicó además que, en el caso de las artes practicadas tradicionalmente en su templo, se contemplan, principalmente, jardinería, caligrafía, y arte del té”. Entrevista a Miyake Yoshihide. Nagoya, 28-



## Jardines de los primeros templos Zen

No es conocido el origen preciso del estilo *zen* en la construcción de jardines, aunque se piensa que Musô Soseki (Musô-Kokushi 1275-1351) fue el creador de un estilo peculiar de jardines *zen*. Sin embargo, habiendo sido realizados siguiendo los modelos de los templos Ch'an de China, lo más probable es que fueran monjes que estudiaron en China quienes trajeran a Japón las técnicas de jardinería empleadas en los templos Ch'an.<sup>102</sup>

En el tiempo de la fundación de los primeros complejos monásticos Zen el estilo *zenshû-yô* fue seguido literalmente, con grandes edificios de estilo chino dispuestos en un eje lineal. Muchos ejemplos de trazados de templos Zen basados en los modelos chinos incorporan un jardín con un estanque estrecho y alargado (*p'an-ch'ih*) dividido por un puente,<sup>103</sup> el cual se encontraba emplazado al norte del conjunto de edificios tal como se muestra en el plano del jardín del monasterio Kenchô-ji (fig. 19).

Detrás de los edificios que componen el monasterio, en su parte más oculta, existía un jardín con lago de acuerdo con el plano dibujado siguiendo el modelo original de 1331. Sin embargo, el templo fue destruido por el fuego en varias ocasiones hasta principios del periodo Edo, habiéndose producido modificaciones sustanciales con el paso del tiempo que también produjeron la desfiguración del jardín original.

---

VII-97. Otro monje de la escuela Zen Sôtô resaltó el papel de la caligrafía, la pintura y la poesía, artes que cuentan con numerosas representaciones en la escuela Sôtô. Entrevista a Kato Hidenori. Tokyo, 14-V-1998.

<sup>102</sup> .- Otros monjes Zen anteriores a Musô cuyos nombres han sido puestos en relación con el origen del estilo *zen* de jardinería son Lan-ch'i Tao-lung, (jp., Rankei Dôryû, 1213-1268), y Wu-hsüeh Tsu-yüan (jp. Mugaku Sôgen 1226-1286). De ellos se dice que construyeron una gruta en la montaña detrás del Kenchô-ji con vistas hacia el Monte Fuji. Mugaku Sôgen era uno de los maestros de Musô Soseki, y cuando Musô fue llamado para dirigir otro templo de Kamakura, el Zuisen-ji, construyó un pabellón también con vistas al Monte Fuji llamado "Una vista". Cf. Kuitert, Wybe 1988, p. 84.

<sup>103</sup> .- Se dice que el *p'an ch'i* tuvo su origen en el lago que se encuentra delante del mausoleo de Confucio. Cf. Yoshikawa, Isao 1990, p. 144.

El jardín con estanque estuvo detrás de la residencia del monje principal hasta que dicha estancia fue destruida por el terremoto de Kantô en 1923. La actual residencia del monje principal, llamada Ryou-den, fue trasladada aquí desde Kyoto. En medio del lago se encuentra un puente de barro con una isla en forma de tortuga (*kamejima*), que es un tipo de isla Horai (*horaito*), tema derivado de una leyenda china.<sup>104</sup> En cuanto al resto del conjunto ajardinado de este templo, los únicos arreglos de jardinería son las hileras de enebros en línea con el eje principal, lo cual se encuentra completamente de acuerdo con la tradición china de los templos Ch'an. El estilo del Kenchô-ji es significativo debido a que este monasterio estimuló el nacimiento de otros templos y el subsiguiente crecimiento de la institución Zen en Japón.

### **Estilos de jardinería en los templos Zen**

El estilo de jardín basado en los modelos de los templos Ch'an que fue empleado en el Kenchô-ji, fue seguido en los templos de Kamakura y Kyoto fundados durante el siglo XIII, aunque con el paso del tiempo se produjeron modificaciones que alteraron el diseño original de jardín con estanque estrecho y alargado situado en la parte más recóndita del conjunto.

Hablando de modo general, puede decirse que las características ideales del estilo de jardinería propio de los templos del budismo Zen fueron la sencillez y la severidad, lo cual alejó a estos jardines tanto de las características de los jardines del budismo de la Tierra Pura dedicados al Buda Amida, como de aquellos de naturaleza refinada de estilo *shinden* que eran representados por los puentes y las cascadas de agua.<sup>105</sup>

---

<sup>104</sup> .- Sobre esta leyenda de origen chino, ver arriba, p. 322, nota 93.

<sup>105</sup> .- Munsterberg reflexiona así sobre la función de los jardines de templos Zen, que aleja estos jardines de los estilos anteriormente existentes en Japón: "El jardín no es pensado como un lugar de placer sino como una parte integral del establecimiento budista en el que ciertas verdades filosóficas y religiosas del Zen, según fueron vistas por los grandes maestros Ch'an, son reveladas". Munsterberg, Hugo 1993, pp 128-129.

Aparte de estos jardines situados al extremo norte del templo, los otros tipos de jardines realizados en los templos y monasterios del budismo Zen han llegado a ser conocidos bajo el nombre genérico de “estilo de jardines de excursión” (*kayû-shiki teien*). En tales jardines construidos en el recinto de los templos del budismo Zen, pueden diferenciarse básicamente dos estilos: los llamados “jardines de paseo con lago y fuente” (*chisen-kaiyû*) y los llamados “jardines de paisaje seco” (*karesansui*). Aunque inicialmente se siguió el estilo *chisen-kaiyû* en algunos templos, especialmente en aquellos que se construyeron a partir de antiguas villas de la nobleza, gradualmente comenzó a dominar el estilo *karesansui*.<sup>106</sup>

### **Jardines de templos Zen de estilo *chisen-kaiyû***

Después de la reducción de las relaciones con China hacia el principio del siglo X, el diseño de los jardines japoneses comenzó a evolucionar de forma independiente. Por supuesto, los jardines habían sido un símbolo de poder, pues no todo el mundo podía construirlos, lo cual se siguió manteniendo durante el largo periodo de gobierno de la clase militar que siguió al periodo Heian, aunque a partir del siglo XIV se produjeron numerosos cambios en la concepción y el diseño a partir de la influencia del budismo Zen.<sup>107</sup>

---

<sup>106</sup> .- Ver arriba, pp. 53-54. Según observa Yoshikawa Isao: “Hasta la aparición del jardín *karesansui* a fines del periodo Muromachi, los jardines japoneses fueron todos del tipo de lago centrado (*chisen*). Puesto que era impensable que tal jardín grande pudiera ser construido dentro del trazado del templo Zen prescrito por la tradición china, aquellos templos que se remontan al periodo Kamakura con grandes jardines con lago son virtualmente todos anteriores villas con jardines preexistentes. Tales ejemplos son Saihō-ji, Rokuon-ji y Tenryū-ji”. Cf. Yoshikawa, Isao 1990, p. 144.

<sup>107</sup> .- Como señala Thomas Hoover al hacer referencia a la evolución del arte de la jardinería en Japón durante el periodo Kamakura: “Cualquiera que sea la razón, la llegada del Zen parece haber sido coincidente con una nueva actitud hacia la conexión entre jardines y religión. La policromía frívola del parque de placer del periodo Heian era claramente un cosa del pasado; los jardines llegaron a ser solemnes y la influencia del Zen creció, incrementando simbolismos de ideas religiosas [...] Estos jardines habían depurado muchos de los elementos más decorativos del periodo T’ang y reflejaban las actitudes de los taoístas y budistas Ch’an hacia el mundo natural”. Hoover, Thomas 1977, p. 88.

Tras la definitiva implantación del budismo Zen desde principios del siglo XIII hubo muchos monjes que viajaron a China en busca de los famosos maestros del Ch'an y muchos de estos maestros viajaron también a Japón, siendo nombrados fundadores de algunos de los establecimientos más importantes. Dichos monjes, conocedores de las técnicas de jardinería del periodo Sung de China, emplearon éstas en la creación de jardines en los templos Zen japoneses. A causa de su educación con estos eminentes maestros chinos, hacia el fin del periodo Kamakura emergieron en Japón algunos importantes maestros que nunca habían viajado a China.

Entre ellos se encontraba Musô-Soseki (Musô-Kokushi 1275-1351), de quien se dice que inició el estilo *chisen-kaiyû* y que fue quien perfiló los famosos jardines del monasterio de Tenryû-ji (fig. 8) y los jardines de musgo (*koke-niwa*) y piedras (jardín superior) del monasterio Saihō-ji en Kyoto (fig. 32). Además, diseñó otros en templos Zen que él mismo fundó en diversas provincias de Japón, como es el caso del jardín del templo Eihō-ji en Tajimi (figs. 88-91).<sup>108</sup>

En estos jardines todavía se mantienen las características de los extensos jardines de paseo de la era anterior, con una corriente de agua que descendía hacia un lago artificial (*yarimizu*) y una vista de montañas empleadas como paisaje de fondo o “vista prestada” (*sakkei*),<sup>109</sup> enfrente de la cual se sitúa el edificio principal. No obstante, en ciertos lugares se ven agrupaciones de rocas que forman el punto focal de este nuevo estilo, siendo las caídas del agua más pequeñas y sugerentes que en los estilos anteriores. Estos jardines son de tamaño considerable y no presentan reglas fijadas para su construcción, habiendo sido diseña-

---

<sup>108</sup> .- Según aprecia Yoshikawa Isao: “Estos importantes templos tienen una estrecha conexión con el desarrollo del jardín japonés, y es en ellos en los que pensamos cuando consideramos la relación entre templos Zen y jardines. Y fue Musô Soseki quien, entre todos los monjes Zen, tuvo la mayor conexión con los jardines”. Yoshikawa, Isao 1990, p. 137.

<sup>109</sup> .- Además del término “vista prestada” (*shakkei*), se emplea el término paisaje de montaña (*sankei*) para referirse a una visión de montañas reales que pueden ser vistas como telón de fondo del jardín.

dos para introducirse físicamente en ellos y poder apreciar el jardín desde varias perspectivas. Todos los elementos del jardín –árboles, rocas, arena, hierba, etc.– son arreglados en una aparente relación natural que trata de inducir en el espectador un estado de serenidad.

Existen cuatro jardines en Kyoto que muestran esta tipología, ubicados en los templos de Saihō-ji (c. 1339), Tenryū-ji (c. 1343) Rokuon-ji (1397) y Jishō-ji (1484), que serán presentados brevemente a continuación –aparte del ya mencionado del templo Eihō-ji en Tajimi–,<sup>110</sup> cuya concepción es atribuida al maestro Zen Musō Soseki.<sup>111</sup>

El primero en ser diseñado de entre los jardines de Kyoto citados es el del templo Saihō-ji, que antes de convertirse en un templo Zen fue un templo de la escuela Jōdo dedicado a Amida y su paraíso occidental durante el periodo Kamakura.<sup>112</sup> Existen documentos que demuestran que fue anteriormente una villa en la que se excavó un lago hacia fines del periodo Heian.<sup>113</sup> El lago, desarrollado como un jardín de estilo amidista, incluye piedras e islas de arena blanca que evocan la imagen de la bruma.

Existe una estancia dedicada a Amida en la parte norte del lago llamada Saihō-ji, en alusión al paraíso budista occidental, mientras que el jardín superior es denominado como Edo-ji en alusión a nuestro mundo terrenal y disoluto, refe-

---

<sup>110</sup> .- Sobre los jardines del templo Eihō-ji, ver arriba, pp. 303-306 (fig. 25).

<sup>111</sup> .- Aparte de los mencionados, además a Musō le son atribuidos numerosos jardines, siendo representativos algunos existentes en templos que él no fundó como son los de Zuisen-ji (Kamakura) Erin-ji (Enzan) y Risen-ji (Kyoto) aunque este último jardín se encuentra desaparecido.

Otros jardines que se supone que fueron realizados bajo la inspiración de las anteriores obras de este maestro Zen, aunque ya había fallecido en el momento de su construcción, son los que rodean las antiguas residencias del Pabellón de Oro (en el actual templo de Rokuon-ji) y del Pabellón de Plata (en el actual templo de Jishō-ji).

<sup>112</sup> .- En boga tras la ruptura de los contactos con el continente, tales jardines en honor de Amida resultan ser mucho mas sobrios que los de la época T'ang, siendo más contenidos y naturales al renunciar a muchos de los elementos decorativos típicos de los jardines chinos.

<sup>113</sup> .- Cf. Yoshikawa, Isao 1990, p. 17.

rencias ambas que aparecen el *Sûtra del Loto*. El presente jardín, que presenta estos dos niveles, fue construido en su mayor parte durante este periodo. Juntos representan un modelo del universo de acuerdo con el mencionado *sûtra*.

Hacia 1339 Musô Soseki se unió a este templo, el cual fue transformado en un templo Zen de la escuela Rinzai. Se cuenta que Musô apreció mucho este jardín y erigió numerosos edificios en él, aunque tras su destrucción en la Guerra de Ônin ninguno de ellos ha sobrevivido hasta el día de hoy. Tras la entrada de Musô en el templo, el jardín superior o Edo-ji fue usado para la práctica de la meditación *zen*. La escena del jardín que se sitúa al este de la estancia dedicada a la memoria de Musô, el Shitoan, es una “cascada seca” (*karedaki*) que emite un irresistible poder de sugestión, y de ella se dice que representa un torrente que expurga el mundo de toda polución.



32. *Edo-ji*. Jardín superior del templo Saihō-ji. Kyoto. Mientras el jardín inferior se encuentra diseñado para adentrarse por él observando los numerosos aspectos de rocas, árboles, hierbas, musgos y su “Lago de oro” en forma de corazón (*shinji-ike*), el jardín superior es un motivo de contemplación compuesto de rocas dispuestas sobre la hierba en tres gradas.

Muchas de las características que aparecen en el jardín superior de este templo, que ha sido atribuido al diseño de Musô, inspiraron obras de jardinería como las que pueden contemplarse en el conjunto del Pabellón de Oro y son reveladoras de conceptos estéticos peculiares del budismo Zen.<sup>114</sup> Este jardín es famoso hoy día por el color del follaje en otoño y los diferentes tipos de musgo que recubren la vasta extensión, que ha hecho que llegue a ser popularmente conocido como Koke-dera (Templo de Musgo), si bien estos elementos son posteriores adiciones.

Otro de los jardines de estilo *chisen-kaiyû* atribuidos a Musô Soseki es el del templo Tenryû-ji de Kyoto, conocido con el nombre de Sogen-chi. El Tenryû-ji fue construido en 1343 para el descanso del espíritu de Go-Daigo, a quien Ashikaga Takauji había expulsado de Kyoto. Los gastos asociados con la construcción de este templo han sido considerados como el motivo principal de la reapertura de las relaciones con China por parte del primer *shôgun* Ashikaga.<sup>115</sup>

Se trata de un jardín que exhibe un espacio de arena rastrillada y un gran estanque con rocas, entre las que se incluyen unas losas que conforman un puente de piedra. Este jardín puede ser contemplado desde la baranda del edificio o incursionarse en él rodeando el estanque, e incluye un paisaje montañoso de fondo en el estilo *shakkei* o “vista prestada”. El jardín Sogen-chi es también una creación anterior a la llegada de Musô, pues había formado parte previamente de una villa imperial. Hoover ha puesto en duda la atribución que señala a este maestro como su reformador, puesto que, según indica, muestra evidencias del diseño expuesto en las teorías de jardines de la época Sung de China y debería haber sido diseñado por personas que conocieran bien esas teorías.<sup>116</sup>

---

<sup>114</sup> .- Cf. Hoover, Thomas 1977, pp. 95-96.

<sup>115</sup> .- Cf. *ibíd.*, p. 96.

<sup>116</sup> .- Cf. *ibíd.*, p. 96. No obstante, Musô Soseki, sucesor de Koho Ken'ninchi (Bukkoku Zenji 1241-1316) y heredero de la línea de Wu-hsüeh Tsu-yüan (jp. Mugaku Sôgen 1226-1286), podría haber adquirido conocimiento de estas técnicas a través de algún maestros Ch'an o Zen contemporáneos que las conocieran.

En la época en que estuvo activo el tercer *shōgun* Ashikaga Yoshimitsu, quien mandó edificar el complejo del Pabellón de Oro en 1397, se encontraba bien desarrollada la técnica de los jardines de estilo chino de la época Sung. Yoshimitsu se inclinó a favorecer el Zen de Musō y visitó el Saihō-ji en numerosas ocasiones con el fin de practicar la meditación *zen*. Yoshimitsu, volvió su mirada hacia la Villa Kitayama de la familia Saionji, que era el sitio donde se emplazaba un famoso jardín del periodo Kamakura. La construcción de los estos edificios y jardines comenzó en 1224, siendo completado el jardín en 1235.<sup>117</sup>

Cuando Yoshimitsu adquirió el sitio demolió los edificios de la antigua villa y erigió allí su residencia, construyéndose entonces nuevos edificios que trataban de resaltar la belleza del jardín. Para emplazar el Pabellón de Oro fue elegido el lugar que ocupaba el pabellón de pesca, aislado el extremo norte del lago, el cual fue conectado en su parte norte mediante un puente de dos pisos con el edificio llamado Tenkyokaku. Hoy día el Pabellón de Oro (Kinkaku) de tres pisos permanece en el centro del jardín dando una idea aproximada de su apariencia original. Tal vez el edificio con mayor encanto del jardín sea el llamado Sosei, una sencilla estructura de madera con tejado a dos aguas que se encuentra sobre el lago unida al Pabellón de Oro.<sup>118</sup>

El jardín presenta muchos elementos atractivos, pero el *horaito* –la larga isla en medio del lago– y la formación rocosa conocida como *sanzon* (“tres budas”), son especialmente hermosos. La cascada conocida como *ryumon* (“puerta del dragón”), situada en el lado norte, es famosa por haber continuado manando agua hasta el día de hoy.<sup>119</sup> Construido a partir de un tema legendario chino, este jardín fue transformado siguiendo el estilo creado por Musō Soseki, añadiéndose numerosos grupos de pequeñas islas arboladas y rocas que crean perspectivas

---

<sup>117</sup> .- Cf. Yoshikawa, Isao 1990, p. 11.

<sup>118</sup> .- Esta estructura es empleada en ocasiones por los monjes residentes en el templo para tomar el té. Sobre el Pabellón de Oro diseñado en época de Yoshimitsu, ver arriba, pp. 324-317.

<sup>119</sup> .- Cf. *ibíd.*, p. 11.



muy variadas al ser contempladas rodeando en jardín o desde la vista del pabellón. Al igual que en otros jardines de este estilo, no existe una delimitación clara entre las montañas y el jardín.

Tras la muerte de Yoshimitsu la Villa se convirtió en el templo Zen de Rokuon-ji, tal como había sido su deseo, en referencia al nombre budista que recibió al ingresar en la institución Zen, el cual es también el nombre de la sala de Buda que se construyó adyacente a los edificios residenciales.

Otro buen ejemplo de este estilo de jardines escénicos, son los que rodean al famoso edificio construido en la residencia del octavo *shôgun* Ashikaga Yoshimasa, la Villa Higashiyama. Yoshimasa era conocedor de los jardines del templo Saihō-ji y también estudió con detalle la residencia de Yoshimitsu. Pero a diferencia del conjunto del Kinkaku-ji, que fue construido mediante grandes recursos, sus edificios y jardines comenzaron a alzarse en 1484, durante la devastadora Guerra de Ōnin, cuando ya no existía la misma disponibilidad de fondos con la que contaba su antecesor.

El diseño de los jardines de la Villa Higashiyama ha sido atribuido al diseñador de jardines Zen'ami, perteneciente al templo Shōkoku-ji, y su construcción se encuentra basada en las técnicas usadas en la jardinería de templos Zen, principalmente las empleadas en los templos Saihō-ji y Kinkaku-ji. Como el de Saihō-ji, el jardín se extiende en dos niveles, aunque si se compara con el Saihō-ji el espacio aquí existente resulta ser aquí relativamente pequeño. Por ello, el lago de la parte inferior adornado con un puente de piedra que aparece situado en el rincón sureste del Pabellón de Plata es bastante estrecho y el conjunto muy empinado. Los arreglos de jardinería se combinan con los naturales, circundando los edificios que pueden ser contemplados desde una gran elevación creando un espacio muy sugerente que se encuentra en estrecha relación con el diseño estructural de todo el conjunto.<sup>120</sup>

---

<sup>120</sup> .- El Pabellón de Plata o Ginkaku es un edificio de madera de dos plantas dedicado Kan'on, que fue usado en tiempos de Yoshimasa como sala de Kan'on y co-

Tras la entrada al complejo, se observa el Pabellón de Plata a la derecha y, avanzando de frente se contempla el Dô-jinsai, situándose entre ambos edificios un jardín de arena rastrillada que se encuentra dividido en dos partes: el “mar de arena” (*ginsadan*), una extensión plana de arena blanca rastrillada en forma de olas, y una colina de arena aplanada (*kôgetsudai*), que fue diseñado con el propósito de admirar los reflejos de la luna.<sup>121</sup>

Tras la muerte de Yoshimasa en 1490, su residencia de Higashiyama se convirtió en el templo Zen de Jishô-ji, conocido también como Ginkaku-ji en referencia al edificio Ginkaku, el cual pertenece desde entonces a la rama Shôkoku-ji del Zen Rinzai.



33. Jardín de arena del templo Jishô-ji o Ginkaku-ji. Kyoto, Higashiyama. La Villa Higashiyama, fue mandada construir por Ashikaga Yoshimasa para hacer pareja con la Villa Kitayama.

---

mo biblioteca, y está basado en el modelo del Shari-den de Saihō-ji. Sin embargo, debido a que el Shari-den se encontraba destruido durante la Guerra de Ōnin, el Pabellón de Plata se construyó empleando el Kinkaku de Rokuon-ji como modelo. Cf. Yoshikawa Isao 1990, p. 139. Sobre el Pabellón de Plata diseñado en época de Yoshimasa, ver arriba, pp. 318-320. Sobre el lago y su relación con el Pabellón de Plata, pp. 51-54.

<sup>121</sup> .- Según observa Dumoulin, este jardín de arena es una adición posterior a la época de Yoshimasa. Cf. Dumoulin, Heinrich 1990, p. 229.

Observando estos jardines se hace evidente que, a pesar de las variaciones existentes, todos ellos se encuentran presididos por un lago, de modo que muestran una influencia considerable de los jardines de estilo *shinden* del periodo Heian junto con técnicas importadas de la dinastía Sung del Sur de China que eran conocidas por algunos monjes del movimiento de Meditación. A finales del periodo Kamakura se produjo en algunos jardines de templos Zen una concepción diferente de jardín, el jardín con lago que era diseñado para poder contemplarse desde un edificio (*chisen kanshoshiki teien*), pudiendo ser observados ejemplos de este tipo en los templos Toko-ji (Kofu) y Nanzen'in (Kyoto).

La función de estos jardines escénicos, cuya presencia es común en los estilos arquitectónicos *zenshû-yô* y *daibutsu-yô*, es esencialmente la de diluir la estructura arquitectónica en el paisaje, confiando al elemento natural la misión de coordinar las proporciones y las líneas de los edificios de madera, los cuales exhiben una sobriedad de módulos que anula toda presunción o efecto monumental. Tales jardines son mediadores entre la obra arquitectónica y el paisaje, entre el hombre y la naturaleza.

### **Jardines de templos Zen de estilo *karesansui***

Hacia mediados del periodo Muromachi, declinó el estilo de jardines escénicos de paseo que había sido popular entre los cortesanos del periodo Heian (estilo *shinden*), así como en las villas de los jefes militares y los templos Zen (*chisen-kaiyû*), comenzando entonces el auge de los de estilo *karesansui* (también *kara-senzui*). Tales jardines comenzaron a ser diseñados en los complejos monásticos del budismo Zen, pero pronto pasaron a realizarse en las residencias privadas de muchos guerreros y nobles cortesanos.

Estos jardines *karesansui* suelen estar compuestos por elementos como musgo, piedras, arena rastrillada e incluso árboles o arbustos. Y no son para pasear por ellos, puesto que fueron concebidos para ser contemplados desde los edificios contiguos. En este estilo se puso el mayor interés en la disposición de

las piedras y en la relaciones que se producían entre éstas y los espacios vacíos cubiertos con arena rastrillada. Pero aunque el elemento del agua fue eliminado para ser sugerido en muchas ocasiones mediante la adición de arena rastrillada, el elemento de la arena no se encuentra siempre presente en los llamados jardines de “paisaje seco”, existiendo combinaciones muy variadas a partir de los elementos citados.

Se han sugerido una serie de factores que se combinaron para producir este estilo. Uno de ellos se refiere a la dificultad que hubo en aquella época de adquirir el terreno suficiente requerido para los espaciosos jardines de paseo como en los tiempos pasados; otro factor resalta la dificultad para encontrar las corrientes de agua necesarias para construir jardines con lago, de tal modo que los diseñadores concibieron un tipo de jardín que no requería agua; asimismo se ha observado que el peculiar estilo de este tipo de jardines se debe a la influencia de la doctrina del budismo Zen, que enfatiza la contemplación de la naturaleza propia o el espíritu interior; y en relación con esto, a menudo se hace referencia al hecho de que se crearon a partir de la influencia de la pintura a la tinta de paisajes chinos del periodo Sung del sur, la cual fue muy apreciada en el contexto del budismo Zen a partir del periodo Muromachi; finalmente, se ha señalado que existe una estrecha conexión con la arquitectura de templos *zen*, en particular con el estudio *shoin* y los cambios estructurales que tuvieron lugar en las residencias de los monjes principales (*hō-jō*).<sup>122</sup> Todos estos factores guardan relación con el desarrollo de los jardines *karesansui* y tienen su punto de consideración, pero aquí se pondrá énfasis en el último citado, que casi nunca es mencionado en los estudios sobre jardinería *zen*, por ser el tal vez el que mejor puede aclarar la relación del budismo Zen con el desarrollo de este tipo de jardines.

Tras el periodo de las guerras civiles iniciado en la segunda mitad del siglo XV, muchos templos hubieron de ser reconstruidos y comenzaron a edificarse numerosos *hō-jō* en el estilo *shoin*, con suelos cubiertos de *tatami* y una ba-

---

<sup>122</sup> .- Cf. Yoshikawa, Isao 1990, pp. 139-140.

laustrada que rodeaba los pasillos de la estancia. El *hō-jō* de los templos Zen era construido normalmente en el lado más extremo (hacia el norte) con la entrada enfrentada hacia el sur. De acuerdo con la antigua tradición, era construida en el *hō-jō* una puerta principal situada normalmente en la parte sur, la cual se encontraba en línea con el eje central del templo. Sin embargo, durante el periodo Muromachi se añadió al edificio un porche de entrada lateral (*genkan*) que hacía innecesaria la puerta anterior de carácter formal en el lado sur. Por consiguiente, la totalidad del espacio situado al sur del *hō-jō* podía ser usada como un jardín, que fue lo que se desarrolló a partir de entonces, creándose vallas de barro o setos naturales que separaban el jardín del conjunto del templo al impedir que se viera otra cosa que no fueran los árboles del exterior. Los espacios ajardinados al norte, este y oeste, que también se encontraban cercados, podían ser usados libremente como antes.

Debido a que el espacio que ocupa el *hō-jō* no es muy amplio y a su relativa proximidad con otros edificios del templo, el espacio que lo rodeaba tampoco podía ser de gran tamaño, especialmente en los espacios laterales. Por consiguiente, hubo que desarrollar el ingenio para dar vitalidad a este espacio de forma que se pudiera producir un efecto al tiempo grave y solemne.

De este modo, a causa de los cambios en el diseño arquitectónico, es altamente probable que emergieran este tipo de jardines, los cuales han sido definidos en numerosas ocasiones como “pinturas de tinta”, las cuales presentan en este caso una profundidad real que puede ser contemplada desde diversos puntos de vista. Ello es así porque estaban diseñados con formas naturales figurando escenas para ser vistas mientras se camina o se descansa desde los pasillos elevados sobre una plataforma o desde el interior.

Esta concepción ya había comenzado a desarrollarse a finales del periodo Kamakura con el estilo llamado *chisen kanshoshiki teien*, cuando algunos pequeños jardines de templos Zen como el Toko-ji o el Nanzen'in fueron diseñados con lago para poder contemplarse desde un edificio. No obstante, los jardines

que se diseñaron hacia finales del siglo XV y durante todo el siglo XVI venían sugeridos por un cambio de concepción estética, lo que afectó al uso de los elementos empleados, aparte de mencionada modificación de la residencia del monje principal de los templos, que afectó directamente al tamaño de los jardines.<sup>123</sup>

Tras la creación de este tipo de jardines, los diseños de los diferentes elementos de jardinería que se integraban en este arte, evolucionaron con el paso del tiempo en una gran diversidad de tipos y formas, ya fuera en el arte de preparar piedras para su disposición en forma de caminos o seleccionar aquellas que podían sugerir montañas, islas, barcos, tigres, etc., en los arreglos de las vallas de bambú o de cerámica, en los estilos de las linternas con formas de pagoda, o en cualquiera de los otros elementos que son empleados en el arte del jardín *kare-sansui*, como puede observarse en la siguiente ilustración que muestra diferentes tipos de diseño empleados para rastrillar la arena.



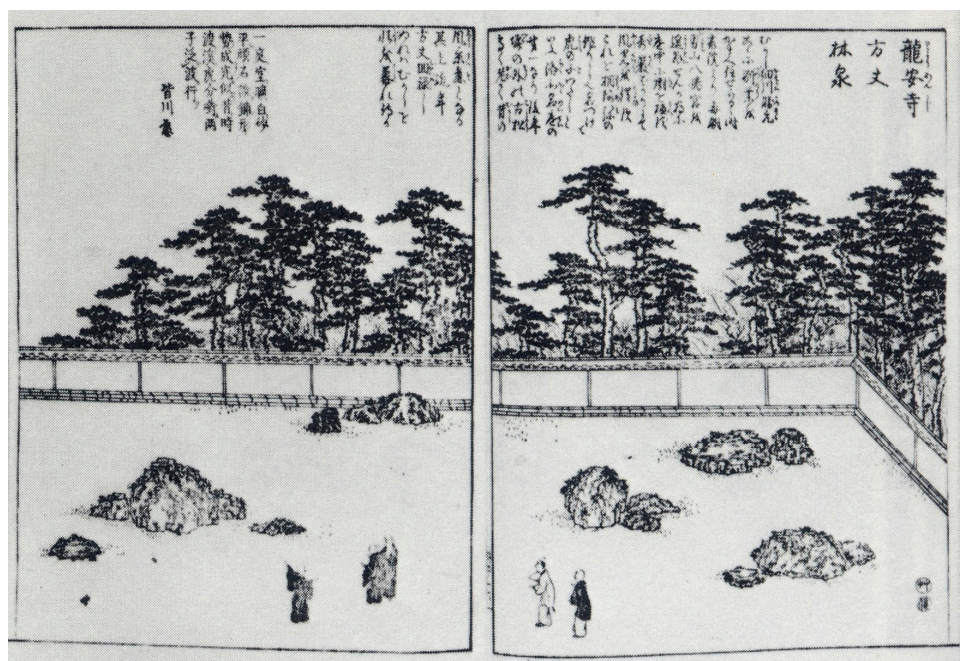
34. Diseños de arena rastrillada empleados en los jardines de estilo *kare-sansui*.

<sup>123</sup> .- Yoshikawa Isao indica que durante el periodo en que se crearon estos jardines los suelos interiores de muchas viviendas comenzaron a ser cubiertos con *tatami* o esteras de paja, lo cual tal vez tuvo relación con la creciente demanda de jardines tranquilos para contemplación. Cf. Yoshikawa, Isao 1990, p. 140. De este modo, Yoshikawa sugiere una nueva modificación de los elementos de la arquitectura que, junto con la escasez de espacio, puede explicar el gran uso que se hizo de este tipo de jardines, el cual se extendió pronto hacia la población civil y fue muy reproducido durante los siglos posteriores.



No se sabe con seguridad cual fue el primer jardín de “paisaje seco”, pero el del templo Ryôan-ji, perteneciente a la rama Myôshin-ji del Zen Rinzai, puede ser empleado como orientación para el análisis de este estilo de jardinería.

Ryôan-ji fue reconstruido tras la Guerra de Ônin por Hosokawa Matsumoto y el armazón del *hō-jō* fue levantado el año 1499. El famoso jardín de este templo, realizado en el estilo *karesansui* de tipo plano, hubo de construirse poco después en la parte sur. Recientemente, en base a descripciones de fines del siglo XVII, ha existido cierta especulación sobre si el jardín fue modificado durante el periodo Edo, aunque parece escasa la probabilidad. Sólo se han conservado ilustraciones realizadas a partir de este periodo en las cuales se muestra el jardín de modo similar al que puede observarse en la actualidad, por lo que nada se puede asegurar sobre este asunto. Este jardín, que ha llegado a alcanzar fama internacional, ha sido atribuido a Sô-ami, pintor y jardinero que murió en 1525.



35. Ilustración fechada en 1799 del jardín *karesansui* de Ryôan-ji. En la inscripción puede leerse que fue construido por Sô-ami, quien lo llamó “Cachorros de tigre cruzando el agua”.

En la expansión rectangular de arena rastrillada de sólo treinta metros de este a oeste y diez metros de norte a sur, se disponen quince piedras distribuidas

en cinco grupos, algunas de las cuales se encuentran rodeadas de musgo. Al igual que en la mayoría de estos jardines de este estilo, no existe ningún camino de piedra para adentrarse por él, pudiendo ser contemplado solamente situándose en la parte sur del *hō-jō*. Al recorrer la parte sur, pueden observarse numerosos cambios en apariencia del conjunto, pero en ningún caso pueden ser vistas de un sólo golpe las quince piedras. La interpretación del diseño de este jardín es tan variada como la mentalidad de las personas que lo contemplan.

Las vallas, de pequeña altura y cubiertas con tejas, se hicieron de barro hervido en aceite, y sobre ellas el paso del tiempo ha configurado un diseño propio a medida que el aceite se escurría. El jardín es sobresaliente por la belleza resonante de la arena blanca en armonía con las piedras esparcidas que forman el conjunto, sugiriendo en un espacio limitado una vasta expansión de terreno que resulta efectiva en transmitir a sus observadores una sensación de pureza e inducir en ellos un estado de serenidad.

Como puede ser percibido fácilmente, este tipo de jardín es muy diferente de los esplendorosos jardines que los nobles cortesanos construyeron durante la Edad Media japonesa. No se ven árboles en su interior ni otros elementos que distraigan la atención del motivo principal. Lo que resulta conveniente valorar es que a pesar de las diversas interpretaciones simbólicas que han sido expuestas, tal vez este motivo no sea el de unos cachorros de tigre acompañados de su madre, o una serie de montañas rodeadas por la bruma, o un conjunto de islas abrazadas por el mar, ni tan siquiera la reproducción de una pintura de tinta de paisaje del periodo Sung del sur trasladada a otro medio, sino simplemente un diseño abstracto, concebido para el único placer de su contemplación.<sup>124</sup>

---

<sup>124</sup> .- Mizuno Kinzaburō señala que existe aún otra teoría según la cual la forma de colocar las piedras en forma de “w” está inspirada por la constelación de Casiopea, aunque él no la comparte. Este autor dice que esas dos piedras forman una línea y que el conjunto de las piedras forman el *kanji* de “mente” o “corazón” (*shin* o *kokoro*), siendo este jardín una de las obras que mejor explican los puntos de contacto entre el Zen y el arte. Cf. Mizuno Kinzaburō. *Zen to Geijutsu no setten (Puntos de contacto entre el Zen y el arte)* 1983, pp. 99-101.





36. Vista del jardín de la zona sur del *hō-jō*. Ryōan-ji, Kyoto.

Depende de cada visitante encontrar por sí mismo los posibles significados que puedan ser expresados por este jardín. Debido a estar casi siempre lleno de turistas es difícil que se pueda contemplar con tranquilidad, a no ser que se acuda a primeras horas de la mañana; pero si ello fuera posible, cuanto más se observase este jardín, más amplios o mayores significados podrían ser asimilados, especialmente muchos relacionados con las enseñanzas del budismo de Meditación, pues su simple belleza inspira por sí misma la meditación.

Un jardín *karesansui* de los más antiguos es el llamado Kokyu en el Shūon'an,<sup>125</sup> el cual es atribuido al discípulo de Ikkyū Sōjun, Murata Jukō (Murata Shukō, 1423-1502), quien es considerado como fundador del arte del té de estilo *wabi*.<sup>126</sup> Se trata de un estrecho jardín de rocas sobre hierba situado en el extremo este del *hō-jō*, el cual asombra por su elegancia y simplicidad.<sup>127</sup> Otro ejemplo es el del jardín del subtemplo Ryogen'in, en Daitoku-ji (Kyoto), del que

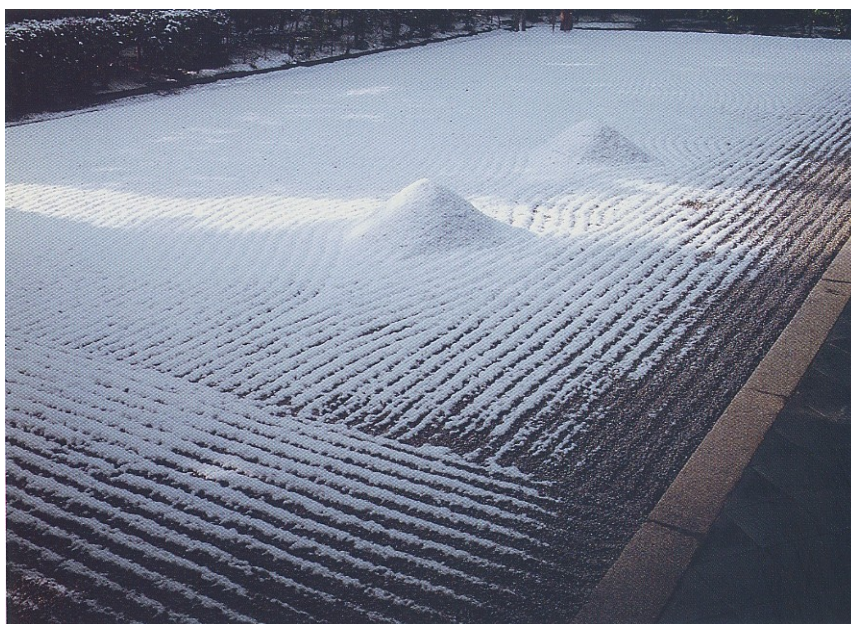
<sup>125</sup> .- Sobre este templo localizado en Takigi (Kyoto), ver arriba, pp. 299-300.

<sup>126</sup> .- Sobre la relación de ambos con el "arte del té", ver adelante, pp. 696-699.

<sup>127</sup> .- En este mismo templo es famoso también el jardín ubicado al sur del *hō-jō*, que es un jardín típico de principios del periodo Edo atribuido a tres distinguidos diseñadores de la época: Shokado, Sagawada Kiroku (Kosai) e Ishikawa Jōzan.

se dice que fue construido en 1517. En este caso se trata del jardín norte del *hō-jō*, que fue realizado como el de Ryōan-ji en un estilo plano. Su composición es muy armoniosa y la mirada se dirige inevitablemente hacia las piedras colocadas para asemejar una cascada.

Con el tiempo, el *karesansui* adquirió una apariencia más gráfica y tridimensional. La culminación de esta tendencia ha sido apreciada en el jardín situado al este del *hō-jō* del subtemplo Daisen'in, el cual es clasificado como de estilo “seco rápido” (*karenagare-shiki*). Se piensa que el jardín fue realizado en 1535 y que es obra de Kogaku Sotsu (1464-1548), el fundador de este subtemplo construido en Daitoku-ji en 1513. El jardín situado en el lado sur del *hō-jō* consiste en un lecho de arena blanca rastrillada delimitado por dos niveles de setos sobre el que descansan en el centro dos pequeñas elevaciones en forma cónica, también de arena, y dos árboles en la esquina opuesta a la entrada. No parece que sea exagerado decir que en él se describe perfectamente el mundo del vacío en el que se sumergen los seres que encuentran su iluminación. Este jardín contrasta principalmente con la exuberancia de rocas del jardín de la parte este, aunque también con el jardín de árboles de la parte oeste y el de la parte norte.



37. Vista del jardín de la zona sur del *hō-jō*. Daisen'in. Daitoku-ji, Kyoto.



En el templo Tōfuku-ji de Kyoto puede observarse también el contraste que forman los diferentes jardines que rodean el *hō-jō*. Tras el incendio que asoló este templo de 1881 se inició una reconstrucción del Butsu-den y de las residencias de los monjes a partir del periodo Showa. Estos jardines fueron diseñados por Shigemori Mirei como parte de la reforma de los jardines de este conjunto que tuvo lugar en 1938.



38. Sección *ichimatsu* del jardín norte. Tōfuku-ji Higashiyama, Kyoto. El uso maestro de piedras antiguas de diferentes pesos formando un diseño geométrico al ser combinadas con el musgo supone una innovadora representación en los jardines de estilo *karesansui*.

Al caminar bordeándose este edificio puede ser observado el grupo compuesto de piedras horizontales y verticales situadas al fondo del jardín sobre arena al sur del *hō-jō*, seguido por el jardín occidental de arena rastrillada decorada con formas geométricas (fig. 124), el jardín del norte de piedras planas cuadradas combinadas con musgo (figs. 38 y 125) y el jardín de rocas cortadas de modo cilíndrico acordonadas con musgo de la zona oriental.

En el estilo *karesansui* que fue desarrollado durante la última parte del periodo Muromachi puede apreciarse la aparición un estilo de jardín completamen-

te nuevo, sin referencias a los modelos de China –salvo en el caso de algunos ejemplos que fueron diseñados con una isla Horai, como es el jardín Taizoin del templo Myôshin-ji atribuido al pintor Kanô Motonobu (1476-1559)–.<sup>128</sup>

En ciertos templos Zen existen diversos jardines además de los que rodean el *hō-jō*, pudiéndose situar en cualquier lugar libre de edificaciones dentro del conjunto monástico, aunque lo usual encontrarlos en parte posterior, alrededor de la residencia del monje principal. Cuando se visita un jardín de este tipo, se suele caminar alrededor de la balaustrada de madera mientras se aprecian las relaciones que los objetos producen entre sí, que adquieren aspectos diversos dependiendo de la posición del contemplador. De esta forma, a partir de los cambios que se producen entre el objeto contemplado y el contemplador, estos jardines suponen un espacio abierto que permite la relajación necesaria para la profunda contemplación que intentan llevar a cabo los monjes que habitan en estos templos. El espacio existente entre los diversos elementos sirve para subrayar la ausencia de algo, para ofrecer el concepto de la vacuidad como algo sugerente y positivo. Así, estos jardines presentan un carácter metafísico en el que toda la atmósfera se llena de vibración, y en el que la calculada asimetría y el contraste de formas revelan un espíritu acorde con la austeridad que se promueve en las instituciones del budismo Zen.

### **El estilo *karesansui* a partir del periodo Momoyama**

A medida que el sistema *shōgun* de la familia Ashikaga iba perdiendo su autoridad y el país degeneraba en una lucha por el poder entre los señores feudales, la institución Zen perdió a sus poderosos patrones y tendió hacia un cierto declive. De este modo, a partir de la época Momoyama influencia Zen en el arte

---

<sup>128</sup> .- Yoshikawa Isao indica que el estilo *karesansui* se extendió a los templos *gozan* desde Daitoku-ji y Myôshin-ji, y de aquí a los templos provinciales. Cf. Yoshikawa, Isao 1990, p. 141. Sin embargo, las fechas exactas de la construcción de los primeros jardines de este estilo son desconocidas, y tal vez pudiera ser que el proceso se iniciara de modo inverso, desde los jardines de templos provinciales como el refundado por Ikkyû en Takigi hacia los templos situados en las ciudades.

de la jardinería decayó. Pero no sólo el Zen, sino el budismo en su conjunto, fue perjudicado en la sucesión de batallas que caracterizaron esta época.

La jardinería de este periodo encuentra su lugar en la arquitectura de los grandes palacios, mansiones y castillos, que trataban de exhibir la fuerza y la riqueza mundanas, de modo que el arte de la creación de jardines para su ubicación en estos recintos se encaminó hacia esa misma característica de grandeza y brillantez. Los ejemplos más notables de diseños de jardines a partir del periodo Momoyama, como son los del templo Daigo-Sanbo-in, el castillo Nijo (Nijo-jo) y el templo Nishi-Hongan-ji, todos ellos en Kyoto, muestran una técnica muy elaborada y una gran habilidad artística, las cuales alcanzaron una cumbre en el arte de la jardinería como resultado de las influencias provenientes de los siglos precedentes.

Otro desarrollo notable de este periodo fueron los jardines de té o *roji* que, en forma opuesta a la ostentación de la riqueza material, se encaminaron hacia fines más espirituales desechando la brillantez y la grandeza a favor de la austeridad y la sencillez. Este desarrollo estuvo en relación con el “camino del té” (*sadô* o *chadô*) y se reflejó asimismo en el estilo de construcción de la sala de té (*chasitsu*), que acentúa la sencillez y rusticidad en sintonía con los principios del budismo Zen.<sup>129</sup>

En la primera parte de este periodo las tendencias culturales de fines del periodo Muromachi eran aún muy fuertes, y en este tiempo comenzó a expandirse el jardín *karesansui* desde la ciudad de Kyoto hacia las provincias. Asimismo este estilo de jardín comenzó a influenciar los jardines de templos de otras escuelas budistas, los santuarios *shintô* y las residencias de familias de guerreros. Dos ejemplos son los jardines de Ganko-ji, (un antiguo templo de la escuela Jôdo en Yoshino, prefectura de Nara), y el santuario Matsuo (Hamano, Yokaichi, prefectura de Shiga). De este modo, los jardines de estilo *karesansui* dominaron las

---

<sup>129</sup> .- Sobre los jardines de té y salas *sôan* o de estilo “hierba”, ver adelante, pp. 753-763.

técnicas de jardinería durante todo el siglo XVII, habiendo sido mantenido hasta el día de hoy como la base de los jardines japoneses.<sup>130</sup>

No obstante, en el periodo Edo comenzó a producirse una cierta paralización en el desarrollo de la jardinería, aunque no puede decirse esto en el caso de los famosos jardines de Katsura Rikyû y Shugaku-in Rikyû, en Kyoto, que son ejemplos del principio de esta nueva era en la historia de Japón. Ambos ejemplos muestran un gran refinamiento en sus tendencias hacia las combinaciones de todos los estilos desarrollados anteriormente, y en ambos se logró una gran elegancia y sobriedad debida en gran parte a Kobori Enshû (1579-1647), que mantenía estrechos lazos con el budismo Zen, y su escuela.<sup>131</sup>

El entorno de la Villa Imperial de Katsura, que se encuentra aislada del exterior en su parte izquierda por un tipo característico de vallas de bambú (*katsura-gaki*), presenta un jardín de trazado sinuoso circunvalando el lago. En el centro se encuentra un largo estanque que exhibe una no menos compleja configuración, el cual fue diseñado de manera que pudiera accederse en un pequeño barco a la vivienda principal, la capilla budista y tres casas de té que se encuentran diseminadas alrededor del estanque. Dicho lago cuenta además con varias islas conectadas mediante puentes de madera, piedra y barro. Los jardines de Katsura Rikyû aparecen decorados con linternas, rocas, vallas de bambú, numerosos tipos de árboles, así como variadas clases de caminos de piedra sobre los que se puede pasear y contemplar distintos escenarios que representan visiones imaginarias de famosos paisajes, manifestando todo el conjunto un diseño asimétrico muy equilibrado que deviene en una elegancia exquisita.

---

<sup>130</sup> .- Cf. Imaeda, Aishin 1983, p. 58.

<sup>131</sup> .- Cf. Dumoulin, Heinrich 1990, p. 232. Existen autores que piensan que Kobori Enshû no fue el constructor de la Villa Imperial de Katsura. No obstante, las técnicas favorecidas por Kobori Enshû son reconocibles tanto en el jardín como en la arquitectura. Puede decirse que esta Villa, que ha sido justamente considerada como uno de los ejemplos más elegantes de arquitectura puramente japonesa, fue el producto de numerosos artesanos y diseñadores japoneses que trabajaron en diferentes épocas bajo un mismo propósito estético.





39. *Tobi-ishi* (camino de piedras) en Katsura Rikyû. Kyoto.

También se desarrollaron durante el periodo Edo los llamados jardines de hombres de letras (*bun-jin*) que fueron realizados en un estilo más libre y rústico, un gusto propio de la clase común. Aunque los jardines *karesansui* se impusieron a lo largo del siglo XVII, los primeros descubrimientos formales se vieron en muchas ocasiones modificados, apareciendo ahora pequeños riachuelos con peces además de una profusión en el uso del color, que hasta entonces había sido siempre empleado en tonos suaves subordinados a la austeridad del conjunto.

La atmósfera de los templos se vio afectada por estos cambios, pues ahora los jardines ya no se encontraban diseñados solamente para la contemplación desde un edificio, sino que se podía pasear por muchos de ellos, lo que produjo un gran desarrollo estilístico de los caminos de piedra.

Un ejemplo de jardín de este último tipo es el del Shisen-dô (Casa de los poetas ermitaños), en Kyoto. Fue construido en 1641 por Ishikawa Jôzan (1583-1672), un miembro de la clase guerrera que se hizo monje Zen y fue conocido como estudioso de los clásicos chinos y como diseñador de jardines. Desde 1716, cuando un monje Shingon fue asignado para el cuidado de esta residencia dedicada a los letrados ermitaños (representados por los retratos de treinta y seis poetas chinos que habían sido seleccionados para decorar el estudio), se estableció el precedente de que un sacerdote budista debería sucederle en la propiedad. Desde 1743 los encargados del Shisen-dô son monjas o monjes Zen.<sup>132</sup>



40. Vista del jardín principal del Shisen-dô. Higashiyama, Kyoto. Rocas, arena rastrillada, arroyos con peces, árboles, musgos, arbustos y plantas, fueron los principales materiales empleados en este tipo jardines de hombres de letras.

---

<sup>132</sup> .- Sobre el Shisen-dô, ver adelante, pp. 741-742.



A la ermita se accede a través de una rústica puerta exterior con un empinado camino de piedras sombreado por plantas de bambú a ambos lados conduciendo a una puerta interior que se abre al jardín frontal de arena blanca rastrillada, al igual que puede ser visto usualmente en un templo Zen. El jardín interior, el cual se contempla sentándose en el edificio principal, se encuentra también cubierto de arena blanca como el jardín frontal, pero en este caso existen arbustos de azalea recortados en formas redondeadas que bordean sus orillas.<sup>133</sup>

Hacia el siglo XVIII, ya mediado el periodo Edo, los jardines de estilo *zen* llegaron a ser gradualmente formalizados, sin exhibir ningún signo de originalidad y cayeron en una especie de atrofia. Hacia el final de este periodo comenzaron a circular libros que se denominaban a sí mismos como “manuales secretos del arte de la jardinería”, y muchos jardines de templos Zen fueron construidos bajo esta influencia. Un ejemplo típico es el jardín de Tokaian, en el templo Myôshin-ji, diseñado por el monje Toboku en 1814.

Después de estos estilos, no se puede ver ninguna inspiración nueva en el arte de la jardinería japonesa si se exceptúan los jardines que rodean el *hō-jō* del templo Tōfuku-ji. La originalidad decayó aceleradamente y la introducción de los jardines occidentales no hizo más que evidenciar la paralización durante el periodo contemporáneo.

## INTERPRETACIÓN DE LA ARQUITECTURA Y LA JARDINERÍA ZEN

El budismo Zen trajo consigo la meditación sentada (*zazen*) como práctica fundamental, lo que supuso la necesidad de crear espacios serenos y armoniosos en los que esta meditación pudiera ser ejercida sin estorbos. Por ello se eligieron principalmente emplazamientos montañosos o apartados de los núcleos urbanos para la edificación de sus templos y se construyeron jardines que complementasen con dichos entornos. Muchos ejemplos de trazados de templos Zen habían

---

<sup>133</sup> .- Sobre la figura de Ishikawa Jōzan y el arte del *sencha*, ver adelante, p. 741 y 743.

sido diseñados siguiendo modelos chinos, pero con el tiempo se fueron adaptando a las peculiaridades que imponían los diversos emplazamientos elegidos y al énfasis que se concedía a la meditación en este movimiento. De este modo, la tendencia resultante de la práctica de la meditación fue la de diseñar los templos y jardines para facilitar en lo posible dicha práctica, apartándose en ciertos casos la sala de meditación de los edificios principales o creándose variados tipos de jardines que incitaran a su contemplación.

Puede observarse una cierta evolución en la estética del arte de la jardinería japonesa que avanza a partir de los jardines del periodo Heian, con sus árboles, flores y otros elementos perecederos, hasta los de estilo *karesansui* del periodo Muromachi, cuyos elementos evocan un sentimiento de perdurabilidad. El concepto de *aware* prevalente en las artes del periodo Heian, mediante el que se expresa que todas las cosas de este mundo están destinadas a sucumbir, dio paso en el periodo Muromachi al concepto de *yûgen*, tal como puede observarse en los jardines de “paisaje seco” en los que sólo se presenta lo esencial mediante elementos que suscitan una profunda sugestión.

## **Evolución de los estilos de jardinería de los templos Zen**

Tanto los primeros jardines del siglo XIII (hoy desaparecidos) como los jardines creados durante los siglos XIV y XV en las instituciones Zen, presentan muchos rasgos derivados de los jardines chinos. Así, por ejemplo, los lagos en forma de dragón (*ryûchi*), las cascadas que representaban las caídas legendarias del Río Amarillo (*ryûmonbaku*), la isla Horai (*horaito*), algunas montañas famosas, puentes, etc., que habían ya sido adaptados para las residencias aristocráticas del periodo Heian y los templos del movimiento de la Tierra Pura.

Habiendo sido traída la doctrina del Zen desde China, resultó natural que los jardines de los templos Zen incluyeran también elementos de los escenarios y mitos chinos. Pero el simbolismo de carácter chino que exhiben muchos jardines de templos Zen no significa que se representaran necesariamente elementos que

estuvieran presentes en los mismos jardines chinos, sino que en muchos casos no suponían más que evocaciones literarias que reflejaban la admiración de los monjes japoneses por las cosas procedentes de China.

Hasta la aparición del jardín *karesansui* a fines del periodo Muromachi, los jardines *zen* japoneses habían sido pequeños jardines con lago, los cuales fueron ubicados en la parte trasera de los monasterios siguiendo el trazado prescrito por la tradición del budismo Ch'an, o bien eran grandes jardines de paseo del tipo de lago centrado (*chisen kaiyû*) reformados durante los siglos XIV y XV a partir de villas preexistentes. A finales del periodo Kamakura se produjo en algunos jardines de templos Zen una transformación hacia un jardín con pequeño lago, diseñados para poder contemplarse desde un edificio (*chisen kanshoshiki teien*). Ejemplos de jardines de este estilo, los cuales son precursores del estilo *karesansui*, pueden verse en los templos Toko-ji (Kofu) y Nanzen'in (Kyoto).

Al ser observada la evolución de los estilos de jardines que tuvo lugar en los templos del budismo Zen, puede comprobarse la transición que tuvo lugar desde los jardines de paseo de estilo *chisen-kaiyû* hasta los jardines para la contemplación de estilo *chisen kanshoshiki teien* y *karesansui*, siendo evidente en los de este último tipo una total modificación con respecto a los jardines con influencia de China que habían sido construidos hasta fines del siglo XV. De este modo, puede decirse que la concepción del budismo Zen japonés afectó al estilo de los modelos chinos en los que inicialmente se inspiraron sus templos hasta el punto de hacerla irreconocible cuando fue diseñado el jardín *karesansui*.

Estos jardines *karesansui* fueron construidos inicialmente en los limitados espacios de los cuatro lados de la residencia del monje principal. Al comienzo, la parte sur era la utilizada como entrada formal, y siendo ésta lisa y estrecha ningún jardín era construido aquí, encontrándose los jardines solamente en la parte norte. Sin embargo, con el cambio en las estructuras arquitectónicas que supuso la introducción del porche de entrada (*genkan*) en un lateral, la parte sur pudo ser también empleada como jardín.

Este estilo de jardines, que prevaleció durante gran parte del siglo XVI en los templos de la ramas Rinzaï de Daitoku-ji y Myôshin-ji extendiéndose a partir del periodo Edo entre los templos provinciales de estas escuelas y en las villas de algunos personajes de clases elevadas, fue originado por la necesidad de reconstrucción de muchos de estos templos a causa de las guerras. Ello vino acompañado de las referidas modificaciones formales que tuvieron lugar en ciertos edificios, produciéndose así una nueva concepción espacial. Debido a esta nueva concepción, que fue promovida también al fomentarse en estos templos la práctica de la meditación sentada, se produjo una transformación del antiguo jardín con lago por el que se podía navegar (*shuyû*) o pasear (*kaiyû*), hacia un jardín de menor escala diseñado para su “contemplación” (*kansho*) desde un edificio. De este modo, hacia el final del periodo Muromachi se comenzó a preferir emplear en los templos Zen la configuración de vastos paisajes dentro de los límites impuestos por el espacio existente.

### **Valoración de los jardines de estilo zen**

Algunas valoraciones sobre los jardines de estilo *zen*, y en especial los de estilo *karesansui*, sugieren que su creación se encuentra influenciada por el sentido místico inherente al pensamiento del budismo Zen y el deseo de expresar el universo en un espacio reducido, que se encontraba conectado con la idea china de “ver lo grande en lo pequeño”. Otra valoración que ha sido avanzada sobre los jardines de los templos Zen, es la que considera a estos como “pinturas de paisaje”, tratándose de establecer en estas teorías una relación con las pinturas de estilo *sumie* de las dinastías Sung y Yüan. Existe aún otra evaluación que define a estos jardines como símbolos del poder y la categoría social de sus residentes, dado que un gran grupo de los templos del movimiento Zen se encontraron patrocinados por el gobierno durante los periodos Kamakura y Muromachi.

A pesar de que la mayoría de las interpretaciones sobre los jardines de los templos Zen apuntan a uno o más de estos sentidos, no parece que sea necesario

pensar en un jardín de este tipo, ni siquiera en el enigmático del templo Ryôan-ji, como si fuera una manifestación en forma física de elevadas cualidades místicas, ni como una pintura de paisaje realizada en otro medio o como un símbolo de ostentación de poder. La belleza de estos jardines reside simplemente en la serenidad que se desprende de la armonía natural, la cual difícilmente puede llegar a ser apreciada si no existe asimismo serenidad en quien los contempla.

Los primeros jardines de estilo *karesansui* fueron normalmente estrechos y los elementos que se agrupaban en ellos no se disponían al azar, sino con la intención de expresar una belleza resonante en los espacios de musgo o arena rastillada. Una característica especial de estos jardines es que las piedras fueron dispuestas de acuerdo con temas particulares, como las 15 piedras que eran asociadas en grupos de 3-5-7, o las 16 que representaban las figuras de los discípulos de Buda (*rakan*), de los que existen ejemplos en Ryôan-ji, Shinju'an, Daitoku-ji Honbo y Shûon'an.

Con el paso del tiempo, la tendencia hacia los espacios planos avanzó hasta llegar a desarrollarse una representación aún más tridimensional, lo cual ha hecho pensar a muchos autores en la influencia de la pintura a la tinta procedente de China. Fueron creados entonces “corrientes secas” y “estanques secos” y durante el periodo Edo se llegaron a reproducir incluso colinas artificiales. Los jardines de estilo *karesansui* fueron los que dominaron a partir de entonces las técnicas de jardinería en Japón, y a pesar del hecho de que en el siglo XVII el estilo llegó a ser muy formalizado, los jardines *karesansui* han permanecido como la base del arte de la jardinería en Japón.

Se ha dicho de estos jardines que son una especie de universo en miniatura, un trozo de naturaleza condensada e idealizada en una forma simbólica. Ello tal vez se deba a la presencia de las referidas alusiones simbólicas en un espacio reducido, o a que ciertos jardines fueron despojados incluso de las formas que se habían considerado básicas en los jardines japoneses de otros estilos para conceder mayor énfasis al aspecto simbólico esencial. Pero si al pensar en estos jardi-

nes se emplea la palabra “miniatura” en alusión a la falta de espacio provocada por la presión demográfica existente en Japón, será necesario observar que la mayoría de estos jardines se construyeron en los templos Zen durante el siglo XVI, cuando aún no existía tal presión, y que muchos templos Zen disponían de espacio suficiente para albergar jardines mucho más amplios que los de estilo *karesansui*. Más bien, los cambios estructurales que tuvieron lugar en las estancias de los monjes principales de los templos Zen, junto con la escasez de fondos económicos en una época de guerras constantes, parecen ser las causas de la tendencia a construir jardines en el espacio limitado de las cuatro secciones del *hōjō*, tendencia que se expandiría después a otro tipo de construcciones civiles.

Ciertamente existieron y existen muchos jardines extensos en Japón. Sin embargo, a diferencia de los pequeños jardines de templos Zen o de casas de té, los jardines de los castillos y palacios resplandecientes del periodo de Momoyama exhiben un estilo de elegancia y grandeza. A pesar de la variedades de tamaños y estilos de jardines existentes en territorio japonés, una característica que todos comparten es la de tratar de conservar la armonía y representar el universo mediante una expresión simbólica o espiritual, lo cual se encuentra basado en la búsqueda de la armonía y tranquilidad inherente al espíritu japonés. Y ello es así tanto en los jardines aristocráticos de estilo *shinden*, con su conjunto de lagunas, puentes, rocas y arbustos, como en la severidad religiosa de los jardines de estilo de paseo (*chisen-kaiyū*) o de “paisaje seco de agua y montaña” (*karesansui*), según los estilos que fueron creados en los templos Zen, todo lo cual se ha transmitido a los jardines existentes en muchas casas tradicionales japonesas y a numerosas obras de jardinería realizadas durante el periodo contemporáneo.

A pesar del decaimiento de la originalidad en el arte de la jardinería a partir del periodo Edo y de la influencia ejercida por las técnicas occidentales, puede observarse un resurgimiento de este arte entre los japoneses, sin duda debido a un verdadero interés por conservar ese aprecio por la naturaleza que ha definido su religión tradicional y que siempre les ha caracterizado. A través de un re-

corrido por la evolución de los estilos de jardinería japonesa no sólo podrán apreciarse ejemplos de rara sobriedad y belleza, sino también documentos históricos vivientes de primer orden que permiten observar numerosos cambios en la mentalidad de sus creadores.<sup>134</sup>

### **Crítica a la valoración religiosa y filosófica**

Una crítica en contra de la valoración de los jardines de los templos Zen como expresión de verdades filosóficas o religiosas, así como sobre la viabilidad de las características definitorias de la estética *zen* propuestas por Suzuki Daisetz y Hisamatsu Sin'ichi, fue avanzada por Wybe Kuitert en su tesis doctoral dedicada al análisis de la jardinería japonesa. Kuitert expone que trató de “reconstruir el progreso en el arte del jardín medieval hacia un tipo de jardín escénico”, el cual, en su opinión, deriva en última instancia de arte del paisaje chino, tanto en su composición como en aspectos relativos a su apreciación.<sup>135</sup> Las reflexiones expuestas por Kuitert en el capítulo titulado “El jardín Zen”, que es acometido con el objetivo de defender su valoración del jardín *zen* como paisaje de tipo escénico procedente de la pintura china, y que presenta una concepción del “jardín Zen” como expresión del poder y magnificencia de los monjes Zen medievales, merecen ser destacadas en este punto. En palabras de esta autora:

Una interpretación desviada [de la expuesta por ella] encontrada frecuentemente en la reciente, más popular, literatura sobre el arte del jardín japonés ve en el pequeño jardín medieval –específicamente en aquellos de tipo de paisaje seco– la expresión de la filosofía Zen. Esta interpretación es relativamente reciente. No se encuentra en los manuales de jardinería en los siglos XVIII y XIX, ni tampoco en la literatura de principios del siglo XX sobre el arte del jardín de Japón.<sup>136</sup>

---

<sup>134</sup> .- Sobre la influencia ejercida por la jardinería de los templos Zen durante el periodo contemporáneo, ver adelante, pp. 815-818.

<sup>135</sup> .- Kuitert, Wybe 1988, p. 150.

<sup>136</sup> .- *Ibid.*, p. 150.

Acto seguido, esta autora señala que no intenta ofrecer una revisión sistemática, sino exponer algunas de las contribuciones más significativas en el establecimiento de la “interpretación Zen”, además de incluir su propia interpretación al respecto. En primer lugar, observa que una visita del “The Garden Club of America” a Japón en mayo de 1935 fue el motivo que ocasionó la edición de unas cuantas publicaciones en lenguas occidentales sobre jardines japoneses, entre ellas la de Loraine Kuck *One Hundred Kyôto Gardens*, y expone sobre esta obra: “Es aquí donde, hasta donde puedo vislumbrar, la interpretación Zen se pone de manifiesto por primera vez en la literatura sobre arte del jardín japonés. El libro, publicado en 1935, describe las cualidades del jardín de Ryôan-ji, con la armonía de la composición equilibrada como indicio, del siguiente modo”:<sup>137</sup>

En esta armonía se encuentra la clave real para el significado del jardín, el concepto filosófico que el creador se esforzaba por expresar.[...] El jardín es la creación de un alma religiosa y artística que estaba procurando, con piedras y arena, expresar la armonía del universo.<sup>138</sup>

Según observa Kuitert sobre lo que aconteció tras la edición de esta obra:

La nueva interpretación (*sic.*)<sup>139</sup> del pequeño jardín medieval [según ella decide denominar a un jardín de estilo *karesansui*] como una expresión de la filosofía Zen llegó a ser más aceptada en el siguiente decenio, y es encontrada en otra publicaciones de Kuck. Los conceptos ‘jardín Zen’ o ‘jardín expresando el espíritu del Zen’ son encontrados en el presente en la literatura popular sobre el jardín japonés.<sup>140</sup>

Kuitert señala a continuación que la popularidad de esta concepción filosófica del jardín *zen* conlleva un marco de referencia sobre el que ha debido de

---

<sup>137</sup> .- Cf. *ibíd.*, p. 151.

<sup>138</sup> .- En *ibíd.*, p. 151.

<sup>139</sup> .- No obstante, como esta misma autora sugiere a continuación, esta “nueva interpretación” del siglo XX podría remontarse a una publicación de Suzuki editada un año antes.

<sup>140</sup> .- *Ibíd.*, p. 151.



ser creada tal idea, que ella percibe que ha de ser el clima de nacionalismo japonés en los años anteriores a la Segunda Guerra Mundial en defensa de una identidad cultural prácticamente anulada tras la rápida asimilación de la cultura occidental. Como responsables principales de este clima destaca al fundador de la escuela de Kyoto de filosofía moderna, Nishida Kitarô, por haber universalizado el concepto de “espíritu japonés”, principalmente visto en un contexto religioso Zen y empleando un marco de pensamiento filosófico occidental. Asimismo, esta autora se refiere al manifiesto *Fundamentos de nuestra política nacional* que fue emitido en 1934 por el Ministerio de Educación de Japón, en el que se definía dicho espíritu, ante todo, como una conducta armoniosa que “era supuestamente superior al individualismo occidental y a la agresividad del racionalismo”.<sup>141</sup>

Luego observa que Suzuki Daisetz fue muy efectivo en la popularización del Zen, interpretándolo en términos de Nishida, y expone que un ensayo de Suzuki sobre la contribución del budismo Zen a la cultura japonesa publicado en 1934 (se refiere al volumen III de sus *Essays in Zen Buddhism*, publicado un año antes de la aparición de la obra de Kuck que ella citó arriba), ofreció probablemente por primera vez la idea del jardín como expresión del budismo Zen. Finalmente, añade que tras la Segunda Guerra Mundial la interpretación de la cultura japonesa como inspirada por el Zen ganó aceptación general, especialmente tras la publicación de la obra de posguerra de Suzuki *Zen and Japanese Culture*, que fue traducida en varios idiomas y leída en muchos países occidentales.<sup>142</sup>

Tras exponer de este modo el marco en que fue desarrollada la popularización de la interpretación sobre el arte Zen, indica que “debe haber sido el clima intelectual de Kyoto en la década de 1930 bajo el nacionalismo amenazador y lleno del zumbido de un espíritu pacífico del Zen lo que hizo a Kuck interpre-

---

<sup>141</sup> .- *Ibid.*, pp. 151-152.

<sup>142</sup> .- *Ibid.*, p. 152. Esta obra fue en realidad publicada en 1938 con el título *Zen Buddhism and Its Influence on Japanese Culture*, siendo revisada y ampliada en la reedición de 1959 así como en otras sucesivas. Ver la Bibliografía en el apartado *Arte y estética zen*.

tar el jardín de Ryôan-ji como expresión de la armonía universal”.<sup>143</sup> En este punto, comienza la crítica de Kuitert a las características de la estética *zen* ofrecidas por Suzuki y Hisamatsu.

En principio, señala que el concepto de un jardín como expresión del Zen y el término “jardín de tipo Zen” (jp., *zenteki teien*) aparece amplia y explícitamente aplicado al jardín de Ryôan-ji en una obra en lengua japonesa sobre Zen y arte de Hisamatsu Sin’ichi. Según indica: “Este parece ser el punto de inicio de la interpretación Zen en obras japonesas sobre el arte del jardín de Japón”.<sup>144</sup> Sus siguientes reflexiones sobre las características estéticas expuestas por Hisamatsu y los elementos definitorios del arte *zen* han ser destacadas aquí:

Hisamatsu define mediante un razonamiento bastante artificial “Siete Características” de objetos de “arte Zen”. Él obtiene sus definiciones de algunas obras de arte clásicas que se remontan a los años medievales de Japón y se encontraban relacionados con el salón cultural Zen. Con esas características bastante ficticias Hisamatsu procede a describir una variedad de obras clásicas de arte como expresando el Zen. Una de ellas es el jardín de piedras de Ryôan-ji.[...]<sup>145</sup>

Kuitert observa que este libro, que estableció un canon de criticismo para el arte Zen, fue traducido al inglés, e inspiró también a varios escritores sobre arte del jardín japonés”. Después, parece ofuscarse y señala: “Aparte de esas siete cualidades determinativas bastante facticias, no es ofrecida en la obra de Hisamatsu una definición explícita del arte Zen”.<sup>146</sup> Kuitert expresa así sus indagaciones en la búsqueda de una definición del arte *zen*:

Para ser capaz de discutir el Zen y el arte de la jardinería es necesario sin embargo saber qué es realmente significado por el término arte Zen. Por lo tan-

---

<sup>143</sup> .- *Ibid.*, p. 152. Kuitert observa que Kuck vivió en Kyoto durante tres años alrededor de 1932-1935, y que en uno de sus reconocimientos cita a Suzuki, con quien compartió vecindad, “quien discutió el Zen”. *Ibid.*, p. 152.

<sup>144</sup> .- *Ibid.*, p. 152-153.

<sup>145</sup> .- *Ibid.*, p. 153.

<sup>146</sup> .- *Ibid.*, p. 153.

to, trataré de destilar una definición de las obras de Hisamatsu y Suzuki. Hisamatsu habla de muchas artes tradicionales de Japón. Suzuki más en particular de pintura a la tinta, lucha con espada y poesía haiku. Las últimas dos no son referidas por Hisamatsu.<sup>147</sup>

Lo que define el arte Zen en las visiones de estos autores es el modo en que éste fue creado, por supuesto junto a su tema que debe derivar de la tradición clásica de la religión Zen aparte de una atribución a un sacerdote o monje Zen.<sup>148</sup> Suzuki, así como Hisamatsu, asume una fuerza interior creativa intuitivamente sentida, que espontánea e instantáneamente puede ser expresada por el artista quien posee a través de un entrenamiento sin fin una técnica infalible y es por tanto uno con la técnica y el material. La explicación de Suzuki de este mecanismo creativo, que ilustra mediante pintura y lucha de espada está obviamente inspirada en la tradición literaria china. Hisamatsu también se refiere a muchas obras de arte chino Song y Yuan.<sup>149</sup>

Basándose en esta definición, “destilada” a partir de las obras de dos autores con una concepción muy dispar sobre la estética Zen, y que además tratan de diferentes tipos de manifestaciones artísticas, Kuitert expone —con toda lógica— que el mecanismo creativo para la producción del arte así definido proporciona algunos problemas al aplicar el término al arte de la jardinería:

---

<sup>147</sup> .- Entre las artes que incluye Hisamatsu en su obra *Zen to bijutsu* (traducida al inglés en 1971 bajo el título *Zen and the Fine Arts*), a la que hace referencia esta autora, se encuentran literatura, pintura, caligrafía, jardinería, teatro *nô*, artesanías *zen* relacionadas con en el “arte del té” (incluyendo *chabana*, trabajos de laca, metal y cerámica), así como arquitectura y decoración interior de las casas de té.

<sup>148</sup> .- En realidad, en el libro de Hisamatsu no se dice que para poder ser denominada “zen” una obra tenga que haber sido realizada por un monje Zen. Lo que expresa Hisamatsu es que la “actividad Zen” (*zenki*) puede ser observada con mayor facilidad en un monje Zen. Cf. Hisamatsu, Sin'ichi 1971, pp. 11-12. De hecho, aunque reconoce que en el budismo Ch'an la tendencia era hacia la vida monástica, Hisamatsu cita a destacados laicos chinos como P'ang Yün, P'ei Hsiu, Po Chü-I y Su Tung-p'o, y aclara que en Japón, en contraste, el Zen llegó a ser más de las masas o laicos que de monjes de monasterios. Cf. *ibid.*, p. 25. Ver arriba, p. 85, nota 13.

Tampoco se dice en ninguna parte de las obras de Suzuki o de Hisamatsu que para que una obra de arte pueda ser considerada como inspirada por los principios del budismo de Meditación sea necesaria la representación de un tema que debe derivar de la tradición clásica de la religión Zen.

<sup>149</sup> .- *Ibid.*, p. 153.

La pintura o escritura de caligrafía con un pincel, moldear barro para cerámica, representar teatro o ceremonia del té, todas pueden ser realizadas instantáneamente surgiendo de un sentimiento artístico intuitivamente sentido. Usando tinta, barro o gestos como material puede ser dada una expresión a esto y por tanto a la ejecución o representación.<sup>150</sup>

El material principalmente usado para el pequeño jardín medieval es roca natural. La expresión de este material no fue cambiada por una mano particularmente sensible puesto que las rocas eran usadas en formas naturales. Además, alguien que haya manipulado piedras de jardín sabe que colocarlas no puede ser hecho a partir de la intuición. Es un proceso intelectual de mentalidad si no realmente moverlas y asociarlas, la búsqueda de un efecto estético que requiere bastante consideración artística, por no hablar de fuerza física. La construcción de arreglos de grupos de rocas es sobre todo un proceso de diseño intelectual de igualar volúmenes, colores y formas más bien que una creación intuitiva.<sup>151</sup>

Aspectos del Zen, en la definición de Hisamatsu y Suzuki, que pueden ser adscritos al pequeño jardín medieval, no son aspectos de ejecución, construcción o creación por el hacedor.[...] (sigue una apreciación en la que indica que ya ha explicado [¿?] que los constructores de jardines medievales no fueron devotos monjes Zen, sino trabajadores de piedra de clase baja).

Los aspectos que pueden ser atribuidos al pequeño jardín medieval son aspectos de percepción, de interpretación y de gusto del espectador.<sup>152</sup>

Posteriormente expone que, como en cualquier obra de arte, esto supone un escenario cultural, y asegura que en los años anteriores a la Segunda Guerra

---

<sup>150</sup> .- Sobre la distinción que ha de establecerse entre artes “auto expresivas” y artes “funcionales” en el contexto del budismo de Meditación, ver arriba, pp. 247-251.

<sup>151</sup> .- Resulta curioso observar la descripción que hace esta autora sobre la composición de una famosa obra de pintura del monje Ch'an del periodo Sung del sur, Much'i, que representa unos caquis (fig. 71), la cual emplea para establecer una comparación con el proceso “intelectual” de construcción de “jardines de rocas”, como asimismo gusta en llamar a los jardines de estilo *karesansui* (cf. *ibíd.*, pp. 114-118). Asimismo resulta revelador el empleo que hace de un paisaje obra del mismo monje titulado *Ocho vistas de Hsiao y Hsiang*, del que muestra el detalle de una de sus ocho secciones para analizar los avances en la expresión de la perspectiva que se manifestaron en las pinturas de paisaje de la dinastía Sung del sur, y que ella relaciona, junto con el criticismo literario japonés de estos paisajes, con la realización en Japón de un tipo de jardín “escénico”. (cf. *ibíd.*, pp. 73-77).

<sup>152</sup> .- *Ibíd.*, pp. 153-154.

Mundial éste era para algunos el Zen en términos de Nishida y Suzuki, pero que a comienzos de la era medieval de Japón éste era el complejo cultural de China de las dinastías Sung y Yüan, para concluir diciendo:

Sólo en este siglo [en el siglo XX] muchas facetas de la cultura medieval de Japón inspirada en China fueron bastante arbitrariamente encabezadas bajo la denominación de Zen.

De este modo, este complejo cultural llamado Zen fue visto en relación con el budismo y ganó una cualidad religiosa. Los jardines podían haber sido hechos para expresar el súper humano espíritu del Zen.<sup>153</sup>

Observando estas reflexiones, la confusión de esta autora sobre lo que caracteriza a las artes que exhiben la influencia del Zen no parece que pueda ser calificada de otra forma que como absoluta, pues aparte de no concebir que el “Zen” sea una rama del budismo, tampoco trata de aclarar qué artes son las que pueden encontrarse integradas en este complejo cultural por haber recibido influencia del budismo de Meditación, y parece que sólo piensa en la palabra “Zen” como una expresión que han encontrado muchos autores para dotar sus interpretaciones sobre el arte de la jardinería de una condición trascendental. Lo que resulta evidente es que esta autora no ha vislumbrado en las obras de Suzuki y Hisamatsu la definición deseada adaptable a los “pequeños jardines japoneses medievales” en los aspectos de ejecución, construcción o creación por parte del ejecutante. Y que en lugar de tratar de encontrar una definición de “arte zen”

---

<sup>153</sup> .- *Ibid.*, p. 154. Tras aclarar como concibe el Zen —como un complejo cultural que parece no guardar relación alguna con el budismo—, Kuitert se expresa de este modo sobre la aportación de su tesis al campo de los estudios sobre cultura medieval japonesa: “La presente investigación sobre el desarrollo de un estilo de jardín escénico muestra al menos que ésta no es necesariamente la única interpretación. De los anteriores capítulos resulta claro que este tipo de jardín surgió en teoría y parte de su práctica del canon intelectual chino del arte del paisaje”. *Ibid.*, p. 154.

A pesar de estas apreciaciones, Kuitert no tiene más remedio que referirse en su estudio sobre jardinería de modo exclusivo al campo de la pintura, al no existir ejemplos de jardines anteriores al periodo Yüan en China o algún tipo de literatura crítica sobre jardinería en este país previa a la construcción de los jardines de estilo *karesansui* en Japón.

que sea aplicable al arte del jardín, prefiere invalidar sin análisis previo las teorías de Suzuki y Hisamatsu por la simple razón de que no concuerdan con su concepción de la jardinería japonesa como influenciada en su “teoría y parte de su práctica” por el canon intelectual chino del arte del paisaje.<sup>154</sup>

Al señalar que “los aspectos del Zen que pueden ser atribuidos al pequeño jardín medieval son aspectos de percepción, de interpretación y de gusto del espectador”, concibe además estos aspectos como erróneos, pues supone que son producto de la fascinación por el Zen que demuestran sus intérpretes occidentales, los que en su inmensa mayoría se encuentran bajo la influencia de las teorías de Suzuki Daisetz y Hisamatsu Sin’ichi.

Kuitert continua con su ataque a la “interpretación *zen*” de los jardines –y del arte *zen* en general entendido como un arte inspirado por su propia doctrina– diciendo lo siguiente:

La tergiversación comenzó con Suzuki. Una experiencia religiosa Zen fue interpretada en términos europeos modernos por Nishida. Fue Suzuki quien extendió esa tergiversación a la cultura y las artes, cometiendo en eso sobre todo el error de explicar la intención de obras históricas de arte con esto.<sup>155</sup>

Tras criticar de este modo la capacidad de las obras de arte surgidas en este contexto para manifestar aunque fuera un vago reflejo de los principios del Zen, o que el Zen pueda ser comprendido mediante un marco de referencia ra-

---

<sup>154</sup> .- Por supuesto que no existe una definición sobre “arte Zen” que haya sido aceptada por todo el mundo. En principio, la esencia del budismo Zen no puede ser expresada mediante palabras. No obstante, las características señaladas por Hisamatsu deducidas a través de la observación de numerosos ejemplos de obras producidas en este contexto –las cuales explica tanto física como metafísicamente en el contexto de la “filosofía de la nada”–, podrían ser tomadas en su conjunto como definición. Si tal vez esta autora algún día tuviera oportunidad de leerse ésta o alguna otra obra interesante sobre pensamiento estético del budismo Zen, podría comprobar cómo lo que constituye el rasgo esencial, o la condición mínima exigible para que una determinada manifestación expresiva pueda ser considerada como surgida a partir de los principios del budismo de Meditación, es que el artista –sea monje o no– haya sido capaz de asimilar dichos principios. Sobre este aspecto del budismo Zen, ver arriba, pp. 252-254.

<sup>155</sup> .- *Ibid.*, p. 154.

cional, cita de nuevo las palabras de Loraine Kuck sobre el jardín de Ryôan-ji, “la creación de un alma religiosa y artística que estaba procurando [...] expresar la armonía del universo”, para decir que con esta declaración, de modo similar a Suzuki, ella aplicó “su propia sentida experiencia religiosa o estética del siglo XX al ver el jardín sobre el alma de un jardinero medieval”.<sup>156</sup> Por consiguiente, concluye que tal interpretación es totalmente falsa:

Kuck mezcla su propia interpretación determinada históricamente con un antiguo jardín de un escenario cultural completamente distinto. Esto hace su interpretación inválida.<sup>157</sup>

Kuitert, sin embargo, parece asumir que se ella se encuentra habilitada desde su posición de investigadora del siglo XX para negar en su interpretación sobre “el jardín Zen” cualquier dato documental que incurra en contradicción con su propia visión sobre los “pequeños jardines de tipo escénico”.

Al hablar sobre las características de la estética *zen* expuestas por Suzuki y Hisamatsu, Kuitert observó que no puede considerarse que las características de intuición, espontaneidad o la atribución a un monje Zen, se encuentren presentes en los jardines de estilo *karesansui*, pues son muy elaborados (según ella en base a las normas de composición de la pintura china) y no pueden realizarse de un modo natural, espontáneo o intuitivo, aparte de indicar que ninguno de estos jardines fue diseñado por monje Zen alguno. Sin embargo, lo que no puede discutir es que estos jardines se encuentran en templos del budismo Zen y que su concepción y diseño se atribuye tradicionalmente a monjes budistas Zen. Sí niega la validez de todas estas atribuciones, y duda de si debería emplearse el término Zen para definir a estos jardines, explicando que esta palabra sólo puede ser usada seriamente al ponerse en relación con el arte del jardín medieval cuando indica una inspiración cultural de las dinastías Sung y Yüan de China.<sup>158</sup>

---

<sup>156</sup> .- Cf. *ibid.*, p. 154.

<sup>157</sup> .- *Ibid.*, pp. 154-155.

<sup>158</sup> .- Cf. *ibid.*, pp. 159-160.

Todo lo referido se basa indudablemente en su parcial comprensión del budismo Zen, de lo que constituye la cualidad esencial de su arte y de la experiencia de la “iluminación”, desde su limitada perspectiva de estudiosa del arte de la jardinería japonesa. Ello puede observarse a través de sus propias palabras:

La literatura actual sobre el arte del jardín japonés, no ofrece ningún ejemplo convincente de individuos medievales que tuvieran una experiencia de la Iluminación Budista al ver un jardín, aunque debo admitir que esto no me parece inimaginable.<sup>159</sup>

Sintiéndose capacitada para juzgar las experiencias de algunos maestros Zen medievales, Kuitert había anotado previamente varias citas de estos “inimaginables” sucesos, exponiendo ejemplos de las divagaciones intelectuales de monjes Zen como Dôgen Kigen (1200-1253) y Musô Soseki (Musô-Kokushi 1275-1351) –quien, por cierto, habló extensamente sobre el arte de la jardinería en relación con el budismo Zen ya en el siglo XIV– para tratar de demostrar que la relación del Zen con el arte de la jardinería es inexistente y que eso de la “iluminación” no es más que una habladuría.

De este modo, para concluir su exposición laica y supuestamente científica sobre la imposible influencia de la filosofía Zen en el diseño o en la apreciación de los jardines japoneses, carga contra estos dos maestros con la razonable excusa de que han sido citados en ciertos estudios para probar la influencia de la filosofía Zen en el arte de la jardinería.

Sobre Dôgen señala que, aparte de su énfasis en una vida simple y diligente en un monasterio Zen, también enseñaba en sus tratados que una persona puede entender el Sermón de Buda a través de la naturaleza. Para ilustrar este punto, Dôgen citó un poema de Su Tung-p’o, que supuestamente había alcanzado su iluminación al escuchar el sonido torrencial de una corriente de montaña. El poema es traducido así:

---

<sup>159</sup> .- *Ibíd.*, p. 159.



*La voz del rápido es verdaderamente la extensa larga lengua (de Buda). El color de las montañas no es otro que el puro casto cuerpo de Buda. Por la noche hemos percibido ochenta y cuatro mil versos (del sermón en los fenómenos naturales). ¿Cómo debería ser después revelado a otra gente?*<sup>160</sup>

Según señala Kuitert tras citar dicho poema:

Podemos imaginar que Dôgen se refería a alguna experiencia religiosa que él mismo tuvo, la cual le hizo citar el poema de Su Dongpo. Al oír el sonido de una corriente el poeta recibe ochenta y cuatro mil sermones de Buda, lo que debe ser considerado una experiencia religiosa del orden más elevado, al menos si él dice la verdad.<sup>161</sup>

Finalmente, con el objetivo claro de criticar a Musô a continuación, Kuitert trata de alabar a Dôgen como buen monje Zen e indica sobre él que “enfaticó una disciplina monástica y desaprobó cualquier forma de arte”, para concluir diciendo: “Él buscó fuertemente crear la atmósfera material que pudiera hacer a los monjes receptivos a la experiencia Zen. Por tanto Dôgen debe ser considerado como una persona devota religiosamente auténtica”.<sup>162</sup>

Parece bastante probable, a juzgar por sus propios escritos, que Dôgen fuera una persona con un gran espíritu religioso y filosófico. Sin embargo, nunca se opuso realmente a la práctica de las artes, siendo él mismo un consumado

---

<sup>160</sup> .- Trad. en *ibíd.*, p. 155.

<sup>161</sup> .- *Ibíd.*, pp. 155-156.

<sup>162</sup> .- Cf. *ibíd.*, p. 156. Esta autora señala acto seguido que la escuela Sôtô, fundada por Dôgen, nunca llegó a ser importante en la producción artística, dando para ello la explicación de que no trató de conseguir el favor con las cortes de los *shôgun* o emperadores que patrocinaron la otra secta principal del Zen, la Rinzaï. Cf. *ibíd.*, p. 156. En realidad, Dôgen no consiguió tal favor al encontrarse ya los poderes del gobierno comprometidos con la escuela Rinzaï, que se instaló poco antes que la de Sôtô en Japón. Es sabido que, tras su regreso de China, el estilo de Zen de Dôgen encontró la oposición de la escuela Tendai, así como la de la escuela Zen Rinzaï, y que finalmente pudo construir el templo de Ei-hei-ji gracias a la generosidad de un influyente *samurai*, lo que le permitió a dedicarse a sus estudios filosóficos y prácticas artísticas a partir de entonces hasta el resto de sus días. Por consiguiente, no parece que Dôgen menospreciara la relación con las clases altas de la sociedad debido a su idea de un Zen puro.

calígrafo y poeta,<sup>163</sup> aunque en ocasiones advirtió de los peligros que podía conllevar la práctica artística para los monjes Zen si no se empleaba como ayuda para progresar en el camino hacia la iluminación.<sup>164</sup>

Sobre Musô Soseki, esta autora expone en primer lugar que algunas fuentes manifiestan que él “hizo” jardines, lo que a ella le parece bastante dudoso al considerar que era un personaje de gran importancia política y que algunas fechas de jardines que se le atribuyen han sido claramente falsificadas. Después de emitir esta declaración procede al ataque hacia Musô de quien, sin citar sus fechas de nacimiento y muerte, relata: “En 1952 a la edad de veinte años él fue a Kamakura”.<sup>165</sup>

Tras este desliz, señala que Musô estudió Zen con los mejores maestros chinos y japoneses que existían en aquel momento y dice seguidamente que su interés en el budismo Zen era, sin duda, motivado por el acceso que le proporcionaba a la cultura china en general y a la literatura clásica en particular, aunque poco después constata que nunca fue a China y que no sabía hablar chino.<sup>166</sup>

Luego destaca el gran número de discípulos que tuvo Musô y el título de maestro nacional (*kokushi*) que le fue concedido, todo lo que atribuye “mayormente a su modo pragmático de tratar con los estudiantes ya fueran monjes o aristócratas”.<sup>167</sup> Con respecto al tema concreto de la arquitectura y la jardinería Kuitert apunta que existen algunos documentos que sugieren una relación directa

---

<sup>163</sup> .- De este modo, no parece que Dôgen despreciase las artes, a juzgar por las poesías y caligrafías que compuso. Hay que notar además que en la escuela Sôtô fundada por Dôgen se han realizado a lo largo de la historia numerosas y variadas producciones artísticas. Sobre las producciones artísticas en la escuela Sôtô, ver arriba, pp. 326-327, nota 100.

<sup>164</sup> .- Sobre los problemas que plantea la producción artística en el contexto del budismo Zen y la posición adoptada por Dôgen, ver arriba, pp. 74-83.

<sup>165</sup> .- Cf. *ibid.*, pp. 81-82. Parece que Kuitert quería decir 1295.

<sup>166</sup> .- Cf. *ibid.*, p. 82.

En tal caso, Musô difícilmente podría escribir chino o leer la literatura clásica china por su propia cuenta. Sin embargo las caligrafías chinas por él realizadas parecen demostrar lo contrario (fig. 50).

<sup>167</sup> . - *Ibid.*, p. 83.

de Musô con la construcción de edificios y el diseño de jardines, aunque afirma que no son dignos de confianza como fuentes históricas.<sup>168</sup>

De este modo, la relación de Musô con el arte de la jardinería resulta ser muy reducida para Kuitert, lo mismo que ocurre con la relación de este monje con el budismo Zen, pues, según indica, “Musô se encontraba lejos de ser un devoto budista”, para demostrar lo cual emplea como argumento de autoridad la acusación de un monje rival de Musô del templo Tô-ji. Asimismo, pone el ejemplo del interés de Musô en el arte de la jardinería en contraposición con la línea de Dôgen, e insiste en que Dôgen rechazó explícitamente los jardines como forma de arte, pues sólo distraerían de una búsqueda real de la iluminación.<sup>169</sup>

La prueba que Kuitert encuentra reveladora del interés de Musô en la cultura material (que esta autora concibe en oposición a la espiritual) es una sección de la obra de Musô Soseki titulada *Muchû-mondô (Preguntas y respuestas durante el sueño)*, que es citada y criticada por ella, puesto que también ha sido mostrada como prueba de que el jardín medieval presenta un contenido religioso o filosófico.<sup>170</sup> El texto de Musô Soseki puede traducirse así:

*Desde tiempos antiguos hasta ahora ha habido mucha gente que gustaba de crear altozanos, situar rocas, plantar árboles y construir un pequeño arroyo para formar una escena de jardín. Y aunque el modo debe ser el mismo en cual-*

---

<sup>168</sup> .- Cf. *ibíd.*, p. 83. Según concluye Kuitert: “De cualquier modo, Musô era un hombre de tan elevado rango que es cuestionable si él había tenido influencia directa en alguna obra de jardín en absoluto.[...] Por lo tanto, debe ser concluido que Musô Kokushi no ‘construyó’ ningún jardín; es también improbable que hubiera diseñado alguno. En el mejor de los casos el habría sugerido la renovación de ciertos jardines, sin siquiera haber tenido alguna influencia directa en el diseño”. *Ibíd.*, p. 83.

<sup>169</sup> .- Cf. *ibíd.*, p. 159.

<sup>170</sup> .- En esta obra se muestra claramente el interés de Musô por la naturaleza y los jardines. Según señala Kuitert sobre esta obra, demostrando nuevamente su profundo desconocimiento del budismo Zen: “En los diálogos registrados de Musô con Tadayoshi, el hermano del shôgun Takauji, así como en otros textos de su mano, podemos sentir su actitud intelectual. Problemas de cultura y religión, Musô los resuelve mediante el razonamiento. Con él no encontramos rastros de una actitud religiosa Zen. Los diálogos no se asemejan en ningún aspecto a los juegos crípticos pregunta / respuesta de los primeros patriarcas Zen chinos”. *Ibíd.*, p. 82.

*quier parte, las ideas personales siempre difieren.*

*Existen aquellos que no tienen en sus corazones particular gusto por el paisaje sino que ornamentan sus residencias porque desean ser admirados. Y existe también gente que colecciona y ama raros tesoros sólo a causa de que se adhieren ávidamente a miles de cosas; puesto que un bello jardín es una de esas, ellos buscan acumular piedras raras y árboles remarcables. Tales personas no aprecian la belleza del paisaje en sí mismo, sino sólo el “polvo común” del mundo [sólo gustan de objetos mundanos].*

*Po chü-i, por otra parte, hizo un pequeño estanque y plantó bambú en su borde y lo estimó sobre todo lo demás. Él escribió: “A causa de que el corazón del bambú es abierto, es mi compañero; a causa de que la naturaleza del agua es pura, es mi maestra”. La gente que estima un jardín como Po chü-i posee un corazón como él y no se mezcla con el “polvo común” del mundo.*

*Hay algunos entre ellos que, desde el fondo de su ser, son simples y puros, que no valoran el polvo del mundo; sino que recitando poemas y tocando la flauta, nutren sus corazones con una visión de paisaje. Estos son los estetas. Aún así, sin la voluntad de la iluminación ello se convierte en una rutina mundana.*

*Pero también hay gente para quien una escena de jardín disipa la somnolencia, conforta la soledad y mantiene su búsqueda de la verdad. Ellos difieren en esto del amor por los jardines sentido por la gran mayoría. Deben ser respetados, pero en la medida en que distinguen entre el paisaje y la práctica del Camino, no pueden ser llamados genuinos seguidores del Camino.*

*La gente que cree que las montañas, ríos, tierra, plantas, árboles y piedras son el Ser fundamental, puede que parezca que aprecien el paisaje con sentimientos mundanos; pero existen aquellos que eventualmente dirigen esos sentimientos hacia la voluntad de la iluminación y hacen que las cambiantes apariencias de los manantiales, rocas, plantas y árboles a través de las cuatro estaciones del año sean un motivo para su meditación. Así es como los seguidores del Camino aprecian el paisaje. Por tanto, no hay nada malo en apreciar un paisaje, ni nada necesariamente bueno. No existe más o menos en el paisaje mismo; ganancia y pérdida se encuentran en las actitudes de la gente.<sup>171</sup>*

Kuitert critica este párrafo en los siguientes términos:

Tomando esta sección como evidencia de que el jardín medieval tiene un

---

<sup>171</sup> .- Trad. en *ibíd.*, pp. 156-157. Cf. Thomas Cleary, ed. y trad. 1994, pp. 56-58.

significado religioso, se adopta esencialmente la interpretación de ‘buscador de la verdad’ (*dôjin*) como ‘buscador de la Iluminación (Zen)’. Sin embargo, en el contexto de los estudios chinos practicados en los Cinco Monasterios esta verdad debe ser interpretada como una verdad general, literaria, científica, que puede ser obtenida por el estudio de la literatura clásica. Debe ser vista como la verdad intelectual de los cultivados letrados Song, que contiene sólo en un papel muy pequeño alguna metafísica budista.<sup>172</sup>

Para probar su razonamiento, Kuitert compara la sección de Musô con un texto de Kuo hsi sobre crítica de pintura de paisaje y observa a continuación: “Como Dôgen, Musô también citó un poeta / gobernante oficial chino y no un patriarca Zen chino como ilustración a sus teorías sobre el paisaje”.<sup>173</sup> En realidad, aunque la tendencia en China era hacia el Zen monástico, existieron personas como Su Tung-p’o (fechas desconocidas) y Po Chü-i (772.846) –los poetas citados por Dôgen y Musô– que eran practicantes Ch’an laicos. Sin embargo, eso no parece interesar a Kuitert, así como tampoco es capaz de observar que en el último párrafo de la sección citada de Musô se ofrece una perfecta descripción de “contemplación desinteresada” del arte, la cual se encuentra basada en este caso en la idea metafísica budista de la contemplación.

Con su visión de estudiosa de la jardinería japonesa, claramente centrada en demostrar a toda costa la influencia de la pintura china en cualquiera de las fases de este arte en Japón, y basándose en sus propios principios estéticos y “religiosos” del siglo XX, parece que Kuitert aplicó su propia interpretación determinada histórica e intelectualmente para deducir lo que pensaban y sentían los diseñadores de jardines del periodo medieval japonés. Para ello no dudó en morarse de las figuras de dos monjes Zen como Dôgen y Musô, quienes dedicaron sus vidas a servir a esta institución,<sup>174</sup> o de abordar a los remotos patriarcas chi-

---

<sup>172</sup> .- *Ibid.*, p. 157.

<sup>173</sup> .- *Ibid.*, pp. 157-158.

<sup>174</sup> .- El conjunto de la obra de Dôgen ha sido reconocida durante el siglo XX como una de las cumbres de la filosofía japonesa. Sobre la figura y la obra de Dôgen Kigen, ver arriba, volumen I, pp. 399-402. En cuanto a la obra de Musô Soseki, titulada

nos, que según esta autora aparentemente nunca se preocuparon por crear una atmósfera estética en sus templos, lo cual sería concebido por ella como una especie de sacrilegio al ser realizado en el contexto del budismo de Meditación.

Asimismo, tampoco valora los aspectos racionales que puedan existir en la doctrina del Zen, y se limita a apreciar los aspectos intuitivos en la búsqueda de una “iluminación” en la que no cree en absoluto, tal vez demasiado influenciada y oprimida por las ideas expuestas en las obras de Suzuki Daisetz y Hisamatsu Sin’ichi. Quizás si relejera el texto citado de Musô sin ideas prefijadas, podría encontrar una distinta interpretación que aportara algo de valor a los jardines que ella se proponga construir (suponiendo que no sea tan noble como Musô y que, de algún extraña forma, ame el arte de la jardinería).

Las palabras mencionadas por el monje Zen Imaeda Aishin quizás puedan arrojar algo de luz sobre la importancia filosófica o religiosa que para los practicantes del budismo Zen tienen los escenarios naturales y jardines existentes en sus templos:

Desde el espíritu de reverencia hacia la naturaleza común al movimiento Zen, montañas, ríos, lagos y rocas de los confines del templo fueron comparados con los preceptos budistas de la conducta correcta. La naturaleza fue empleada de esta manera para el entrenamiento Zen.<sup>175</sup>

## **Jardinería y arquitectura como artes zen**

La arquitectura y la jardinería son algunos de los campos en que puede distinguirse un definido estilo Zen. En arquitectura, el estilo más empleado fue el conocido como *zenshû-yô*, que había sido adoptado en China como estilo oficial de arquitectura. Tal vez se iniciara este estilo durante el periodo turbulento

---

*Muchû Mondô*, consiste en más de ochenta capítulos en forma de cuestiones y respuestas. Dicha obra provee un marco general de la doctrina budista y es considerada como una excelente introducción al tema. Cf. *Japanese-English Buddhist Dictionary* 1999, p. 224.

<sup>175</sup> .- Cf. Imaeda. Aishin 1983, p. 58

de las Cinco dinastías (907-960) o durante el periodo Sung (960-1279), momento en que la arquitectura evolucionó enormemente en China al adquirir una técnica más refinada y compleja que la existente en el periodo T'ang. Durante el periodo Sung los arquitectos chinos desarrollaron detalles como la curvatura de los tejados y los aleros sobrevolados, pudiendo decirse que, en general, se desarrolló un estilo menos robusto pero más elegante e ingenioso durante este periodo.

Yü-chao, uno de los tratadistas del nuevo estilo activo al principio del periodo Sung, observó sobre la arquitectura de un famoso templo del periodo T'ang: "Fueron ciertamente hábiles en aquella época; lo único que no supieron hacer fue elevar los aleros hacia arriba".<sup>176</sup> Durante este periodo la técnica de la cerámica china fue aplicada a la arquitectura, empleándose los colores (principalmente amarillo y verde) tanto en suelos como en tejados. Además de esta adición del color,<sup>177</sup> la decoración de los edificios adquirió un gran desarrollo.

Según observa Yasunari Kitaura, el pabellón principal de Pao-kuo-sy (en la actual provincia de Chekiang) es un ejemplo de este estilo que alcanzó su mayor desarrollo durante la dinastía Sung del sur, del cual debió derivarse el estilo *zenshû-yô*, el estilo empleado en los monasterios Ch'an que fue llevado a Japón por los monjes del budismo de Meditación para la construcción de sus templos. Se trata de un estilo muy intrincado y de minuciosa factura, que se encuentra representado en el Shari-den del templo Engaku-ji en Kamakura, así como en otros templos del budismo Zen en Japón.<sup>178</sup> Puede observarse que este estilo de

---

<sup>176</sup> .- En Yasunari, Kitaura 1991, p. 242. Yü-chao es conocido por haber escrito un tratado de arquitectura que fue publicado hacia comienzos del siglo XI y que hoy se encuentra perdido, el *Mu-ching (Tratado de madera)*. Cf. *ibid.*, p. 242. Un arquitecto cortesano llamado Li Chieh escribió en 1103 otro tratado, el *Ying-tsao fa shih (Manual de arquitectura)*, en el que se estudian tanto problemas técnicos como aspectos históricos. Dicho tratado constituye la fuente actual de información sobre la arquitectura china de este periodo, cuyo mayor avance fue la combinación de los avances estructurales mencionados con el esmero puesto en los detalles.

<sup>177</sup> .- El color no fue empleado apenas en los templos Zen que se construyeron en Japón, con excepción los de la escuela Ôbaku proveniente de China en el siglo XVII.

<sup>178</sup> .- Cf. *ibid.*, p. 243. Sobre el estilo de arquitectura *zenshû-yô* (también llamado *kara-yô*), que fue el más comúnmente empleado en la construcción de templos Zen,

arquitectura proveyó al budismo Zen con unos templos muy sólidos y elaborados, con numerosos edificios amplios de dos plantas que serían característicos de los templos de este movimiento erigidos desde el periodo Kamakura en Japón.

El estilo chino de arquitectura que se desarrolló en Japón anteriormente a la instalación de las primeras escuelas Zen, llegó a transformarse hacia el final del periodo Heian en el llamado estilo *wa-yô* a través de una serie de adaptaciones, produciéndose incluso una configuración distinta del trazado lineal chino en el caso de los templos budistas. Con la llegada de las escuelas Zen, el estilo *zenshû-yô* trató de seguir fielmente el estilo proveniente de China. De este modo, se produjeron varios cambios con respecto a los de estilo *wa-yô*, tanto en la forma e importancia de los edificios según su función, como en su ubicación, la cual retornaba a una disposición simétrica en torno a un eje lineal. Asimismo, proliferó entonces el número de subtemplos (*ta-cchû*), debido a la tendencia de los monjes Zen de construir tumbas para sus maestros con pequeños edificios para los monjes que se encargaban de cuidar dichas tumbas.

En cuanto a la jardinería de los templos Zen, comenzó a predominar a comienzos del periodo Kamakura para su uso como espacios de contemplación, edificándose jardines de estilo chino al fondo de los templos y, posteriormente, otros de paseo reminiscentes de los jardines aristocráticos del periodo Heian y de los jardines budistas del movimiento de la Tierra Pura. Con el paso del tiempo, hacia el siglo XVI, predominaron los jardines de tipo austero más típicos del budismo Zen, que fueron creados a partir de modificaciones en la arquitectura de estilo *zenshû-yô* procedente de China.

La evolución estilística que tuvo lugar en los jardines de los complejos monásticos del budismo de Meditación en Japón, provocada tanto por las referidas modificaciones como por razones de orden económico, ha producido muchos

---

ver arriba, pp. 267-275. Algunos ejemplos de edificios de este estilo que se han conservado en Japón, además del Shariden del templo Engakuji, se encuentran reseñados más arriba, p. 270.



interrogantes debido a la inexistencia previa de algún modelo chino o japonés anterior. No obstante, puede decirse que estos jardines fueron realizados a partir de una nueva concepción espacial, la cual se encuentra en consonancia con la nueva conciencia estética que se introdujo en Japón con el budismo Zen y la libertad que inspiran sus principios doctrinales.

La construcción de jardines alcanzó un gran auge en los templos Zen hacia finales del periodo Kamakura, siendo auténticos monjes Zen como Musô Soseki, Kokan Shiren, Sesson Yûbai y Gen nô Hongen algunos de sus diseñadores más importantes. Durante el periodo Muromachi se extendió entre los monjes Zen la costumbre de construir jardines, especialmente en los templos *gozan* y otros afiliados a este sistema, que casi siempre tienen jardines. Esta tendencia se empleó en residencias de *shôgun*, y señores feudales, aunque en numerosas ocasiones probablemente sólo se imitaba el estilo.<sup>179</sup>

Haga Kôshirô presenta una interesante teoría sobre el origen de los jardines de estilo *karesansui*. En primer lugar muestra la concepción del budismo Zen, en la que se expresa la idea de que “todas las cosas y yo somos uno” y explica que esto se encuentra perfectamente expresado en el jardín *zen*.<sup>180</sup>

---

<sup>179</sup> .- Debido a haber sido diseñados varios jardines de templos Zen por los monjes citados, Haga Kôshirô señala que estos jardines pueden ser considerados pertenecientes a la cultura Zen. Por otra parte, apunta que jardines de residencias como el palacio Takakura Gosho o el de la Villa Higashiyama de Ashikaga Yoshimasa, los cuales fueron diseñados por personas que no tenían relación con el Zen como Zen'ami o Matashirô, no pertenecen a la cultura Zen. Observa que aunque un jardín como el de la Villa Higashiyama es básicamente de estilo *zenshû-yô*, aunque también presenta partes de estilo *wa-yô*, fue realizado sin entender qué es el Zen, por lo que aunque evidencia el estilo *zen*, no pertenece a esta cultura. A continuación, este autor cita el jardín de piedras de Ryôan-ji y el jardín de piedras del subtemplo Daisen'in en Daitoku-ji como ejemplos auténticos de jardines pertenecientes a la cultura Zen, pues no sólo muestran el estilo. Cf. Haga, Kôshirô 1980, p. 120. Evidentemente, estas apreciaciones se basan en la concepción del arte Zen ofrecida por este autor como expresión del *satori* (ver arriba, pp. 243-246), en la cual no se establece una distinción entre artes funcionales y auto expresivas, la cual resulta básica para poder valorar las distintas artes integradas en el complejo cultural del budismo de Meditación.

<sup>180</sup> .- Cf. *ibid.*, p. 120.

Según refiere este autor, en la obra autobiográfica titulada *Saihoku-shû*, Kokan Shiren cuenta que al llegar a cierta edad se dio cuenta de que no tenía ya tiempo ni fuerzas para seguir cuidando las plantas de los jardines, por lo que un día envió a unos criados a buscar pequeñas piedras que limpió con esmero y colocó en una bandeja vertiendo agua limpia sobre ellas. De este modo pudo contemplar este “jardín” (*bonseki*) desde su casa. Como aprecia Haga Kôshirô, esas piedras que contemplaba Koken no formaban solamente parte de la naturaleza, sino que, siguiendo la concepción que se postula desde el budismo Zen, las piedras individuales son el todo, ellas mismas son un símbolo del universo. Asimismo, observa que una actitud idéntica era la profesada por Tessen Sôki, monje Zen de un templo de la rama Myôshin-ji de mediados del periodo Muromachi. En su obra *Kari-sansui fu-narabini-jo* dice que se hizo obrero y construyó un pequeño jardín, pues no contaba con muchos medios. Sin embargo, para él todo el universo se encontraba contenido en ese pequeño espacio. Finalmente expone que en el mundo de los monjes Zen se puso de moda crear jardines pequeños y tener *bonseki*, y que como conclusión de esta moda, fueron creados jardines como los de Ryôan-ji y Daisen’in.<sup>181</sup>

Los jardines son espacios artificiales a cielo abierto que se añaden a un edificio o conjunto de edificios. En Japón existen numerosos tipos de jardines con elementos naturales o artificiales dispuestos en ellos, ya sea en templos, residencias, colegios, universidades, edificios de empresas, etc., los cuales pueden haber sido diseñados con el propósito de obtener solaz mediante una visión placentera (escénicos) o para relajarse en contacto con la naturaleza, vagar, dormir, ejercitarse al aire libre, etc. (de paseo). Asimismo, como puede observarse con el ejemplo de los jardines realizados en los templos del budismo Zen, ya

---

<sup>181</sup> .- Cf. *ibid.*, p. 121.

Esta teoría resulta tan interesante como discutible. Parece, más bien, que fueron los cambios estructurales realizados en algunos edificios, a lo que se unen otra serie de factores, los causantes directos de la aparición de los jardines de estilo *karesansui*. Sobre este aspecto particular, ver arriba, pp. 338-340.

sean escénicos o de paseo, también pueden ser empleados para la práctica de la meditación, es decir, para su pura contemplación.

Una autora como Kuitert no puede ver de ningún modo este último aspecto, pues tras su elaborada investigación no concibe que pueda llamarse “Zen” a un jardín existente en estos templos. Para ella, estos jardines no pueden ser considerados de otro modo que como pequeños jardines “de tipo escénico”, habiendo sido realizados, según su teoría, debido a un afán de ostentación por parte de los monjes Zen que se trata de disimular mediante un aspecto religioso de dudosa credibilidad. Como parece ser lo más probable, dicha interpretación es ocasionada por su limitado conocimiento de las realidades en las que se desenvuelve el movimiento budista de Meditación, pues, como ella afirma, ha buscado –sin encontrarla– una definición de arte Zen, por lo que no puede discutir la relación del budismo Zen con el arte de la jardinería:

Para ser capaz de discutir el Zen y el arte de la jardinería es necesario sin embargo saber qué es realmente significado por el término arte Zen.[...] <sup>182</sup>

Lo que resulta indudable es que para la construcción de los templos Zen se escogieron emplazamientos montañosos o, al menos, apartados de los núcleos urbanos, y que muchos de ellos se decoraron con jardines que hacían aún más agradables esos parajes. Con la introducción del budismo Zen se fomentó la práctica de la meditación sentada, lo que debió promover la creación de jardines aptos para realizar dicho tipo de meditación. De este modo, fueron muchos los maestros Zen que concibieron jardines y que también participaron activamente

---

<sup>182</sup> .- Kuitert, Wybe 1988, p. 153. Concentrada en el arduo empeño de demostrar su teoría de la influencia de la pintura china en la creación de jardines “escénicos” en los templos Zen, esta autora llega a citar al discípulo de Musô Soseki, Gidô Shûshin (1325-1388), quien describió la vista escénica desde un pabellón de su templo “como si fuese una pintura”. Asimismo cita al mismo Musô (o a sus escribas, pues no está muy segura), quienes hablaban de los paisajes alrededor de los templos como “pinturas a cielo abierto” o, en una traducción más libre “vistas creadas por el cielo”. Cf. *ibíd.*, p. 85. Tal vez tampoco se ha detenido a considerar en este punto que muchas personas han exclamado ante la visión de un paisaje evocador que “¡es como un cuadro!”.

en su creación, del mismo modo que posteriormente se crearon imitaciones siguiendo estilos establecidos por monjes pertenecientes a este movimiento.

En el caso de la arquitectura, los monjes Zen trajeron modelos y arquitectos de China, en su afán por seguir lo más fielmente posible los modelos de los templos Ch'an. De este modo, no puede decirse que, en principio, los templos Zen mostraran gran originalidad, aunque hubieron de adaptarse a los perfiles sinuosos de valles montañosos y otros parajes donde se asentaron los templos. Algunos monjes realizaron copias de planos de templos, pero los edificios no fueron realizados por monjes Zen sino por expertos arquitectos y carpinteros que elevaron estos templos con el fin de que pudieran llevarse a cabo de modo apropiado las prácticas que caracterizaban a este movimiento. Resulta evidente que la arquitectura no permite la manifestación del “gesto espontáneo”, pues se trata de un arte muy especial, que no concede espacio para la improvisación. Las razones de ello son evidentes, por lo que no parece indispensable realizar más comentarios. Sin embargo, tal vez sea necesario precisar que son los propios monjes Zen quienes deciden habitar en estos conjuntos monásticos, de tal modo que sería absurdo pensar que no los encontrasen estéticamente adecuados ni inspirados en sus principios de vida frugal y desinteresada.

En los templos del budismo Zen, la arquitectura se complementa armónicamente tanto con los paisajes del entorno como con los jardines que les acompañan, lo que hace que ambas artes puedan ser concebidas como una manifestación artística unificada. Tal conjunción artística fue concretada para facilitar la práctica de la meditación sentada, que se enfatiza en el budismo Zen con el objetivo de dirigir a sus practicantes hacia la iluminación espiritual.

## X- CALIGRAFÍA Y PINTURA

*“Antes de pintar es preciso tener un fondo blanco”.\**

*\* “Antes de actuar se debe tener sinceridad”.<sup>1</sup>*

Tal vez la caligrafía y la pintura sean las expresiones artísticas que puedan otorgar una mejor comprensión sobre la actitud global del pensamiento distintivo del budismo de Meditación en relación con el arte. Ello es debido principalmente al carácter altamente auto-expresivo de ambas formas artísticas y al gran uso que han hecho de ellas muchos maestros Ch'an y Zen, lo cual permite reconocer de modo evidente en muchas obras de este tipo la expresión de los principios ideológicos de este movimiento.

Aunque las artes desarrolladas bajo la influencia del movimiento budista de Meditación llegaron a su florecimiento en Japón, especialmente durante el periodo Muromachi, es preciso considerar de nuevo que gran parte de su enorme fertilidad artística había tenido su origen en China. Esta influencia china es de trascendental importancia en pintura, caligrafía, arquitectura, parte del arte de la jardinería y en algunas formas literarias. Junto a éstas, se sitúan otras artes como la “vía del té” y el teatro *nô*, que aunque cuentan en cierta medida con antecedentes chinos, presentan una impronta definidamente japonesa.<sup>2</sup>

En el caso de la pintura y la caligrafía, el hecho de que hayan llegado a convertirse en artes inseparables y de fundamental importancia tanto en China como en otros países de su área de influencia donde fue adoptado su sistema de escritura, puede explicarse atendiendo a la naturaleza de la lengua escrita china, la cual es realizada mediante el empleo de millares de “caracteres” (“pictogramas” o “ideogramas”), que es como puede ser llamada a cada unidad distintiva de escritura. A los elementos pictográficos peculiares de esta forma de escritura,

---

<sup>1</sup> .- Aforismo taoísta recogido en Wolpin, Samuel 1982, p. 169.

<sup>2</sup> .- Sobre la influencia china en las artes desarrolladas en el contexto del budismo de Meditación en Japón, ver arriba, pp. 4-8.

cuyo poder expresivo se debe en gran parte a su elevado simbolismo,<sup>3</sup> hay que añadir el uso de los mismos utensilios básicos (tinta, papel y pincel) y procedimientos técnicos que se emplean en la pintura. De este modo, siendo tanto la caligrafía como la pintura artes que han evolucionado de modo conjunto al compartir unos mismos medios de trabajo y unas técnicas comunes de expresión, parece apropiado reunir las bajo la denominación de “artes del pincel”.

Para poder realizar una adecuada valoración de las “artes del pincel” según fueron practicadas en el budismo Ch’an chino y en el Zen japonés, se presentarán en primer lugar los avances materiales que hicieron posible el desarrollo de estas artes y los utensilios comunes que son empleados en ellas. A continuación, se observarán los principales valores formales de la caligrafía y la pintura a la tinta, y algunas de las técnicas del pincel que se desarrollaron en el contexto del budismo de Meditación en busca de una expresión espontánea, al tiempo que se muestra la estrecha relación existente entre ambas formas expresivas.

Tras ser presentados los implementos y algunas de las técnicas características relacionadas con el tipo de expresión que trata de lograrse en estas artes por parte de los seguidores del budismo Ch’an chino y del Zen japonés, se mostrarán los desarrollos históricos de la caligrafía y la pintura en este contexto. Durante esta exposición, que será iniciada con el arte de la caligrafía, se expondrá la evolución de este arte en la corriente budista de Meditación mostrándose los estilos de ciertos artistas representativos mediante el uso de ejemplos ilustrados, con lo que se podrá apreciar el carácter distintivo que adopta el arte de la caligrafía en el budismo Ch’an y Zen. Dentro del apartado dedicado a la pintura, se presentarán en primer lugar los diferentes temas iconográficos a los que tradicionalmente han recurrido los monjes artistas o laicos alineados con el movimiento de Meditación, los cuales serán también explicados mediante diferentes ejemplos, para finalizar con el desarrollo histórico de la pintura con tinta en China y Japón.

---

<sup>3</sup> .- Sobre la naturaleza de la escritura pictográfica china y japonesa, ver adelante, pp. 393-394.

## VIRTUALIDADES DE LAS “ARTES DEL PINCEL”

Según los datos que aportan recientes investigaciones arqueológicas, los caracteres pictográficos empezaron a ser utilizados en China desde el 4800 a. C. , siendo conocidos como *kuei ku* por aparecer en forma de inscripciones sobre conchas de tortuga (*kuei*) o sobre huesos de animales (*ku*).<sup>4</sup> Los pinceles habían sido ya utilizados hacia el tercer milenio a. C., como se sabe gracias a ciertos restos cerámicos del Neolítico que han aparecido mostrando tinturas de color negro y rojo oscuro reveladoras de la utilización de estos instrumentos.<sup>5</sup> Los orígenes de la pintura y la caligrafía con tinta en China hay que trazarlos, pues, en la remota antigüedad, aunque su perfección técnica no pudo ser alcanzada sino tras un largo proceso que involucra cruciales descubrimientos.

El papel, que había sido inventado en el año 49 d. C. y llegó a convertirse en un material de uso común hacia los siglos III o IV, fue uno de los logros decisivos para el perfeccionamiento de este arte, al liberar a los artistas del estrecho molde que imponían los antiguos soportes confeccionados con tablillas de bambú o madera, que además requerían mucho trabajo para ser preparados. Antes de la invención del papel se empleó también la seda, que fue conocida por los chinos desde una época muy antigua. Sin embargo, hacia el siglo III d. C., el papel empezó a utilizarse preferentemente para la caligrafía, llegando con el tiempo también a la pintura, y a partir de las dinastías Sung y Yüan el papel ya se empleó más frecuentemente que la seda. Puesto que el papel presenta las ventajas de permitir más juegos con el pincel y resulta más económico, este tipo de sopor-

---

<sup>4</sup>.- También ha aparecido un segmento de cerámica Shang que data del siglo XIII a. C. con el carácter *chi* (año) escrito sobre éste en color negro; tras la realización de un test químico, se ha comprobado que se trata de una clase de carbón tintado. Cf. Tsien Tsuen-Hsuei 1962, p. 158.

<sup>5</sup>.- Según señala Kwo Da-Wei: “Es obvio que estos diseños no fueron realizados con los dedos o con tiras de madera o bambú, porque de otro modo no habrían podido ser logradas ni la fina trama y textura ni las líneas curvadas que presentan. Juzgando por la dura y cortante cualidad de las líneas, se podría deducir que los instrumentos empleados debían haber sido realizados con alguna clase de pelo duro”. Kwo, Da-Wei 1990, p. 5.

te no imponía tanto respeto y se podía trabajar con mayor libertad. Ello propició el paso a un soporte más ligero que permitía una mayor claridad y fluidez,<sup>6</sup> al tiempo que favorecía la expresión de la personalidad dentro de tres estilos de escritura tradicionales que se desarrollaron en China: *k'ai* (formal) *hsing* (semi cursivo) y *t'sao* (cursivo) –en japonés: *kai*, *gyô* y *sô*, respectivamente–.<sup>7</sup>

De este modo, la pintura y la caligrafía con tinta se desarrollaron a través de los avances técnicos, principalmente gracias al uso del papel y el pincel, y participaron de una estrecha relación que creció y maduró gradualmente.

Antes del periodo Han (c. 403 a.C.-230 d.C.) el pincel había sido utilizado simplemente como un útil de escritura, pero desde este periodo, gracias a los diversos logros alcanzados, los trabajos del pincel se convirtieron en una forma de expresión artística muy valorada. La afinidad técnica de ambas artes fue señalada en primer lugar por Ch'ang Yan-Yüan, crítico de arte del siglo VII:

Un objeto debe ser representado por su forma; y la forma debería ser colmada por su estructura ósea; ambas, la forma y la estructura ósea son basadas en la idea original. Todas ellas son realizadas por el trazo del pincel. Por consiguiente, aquel que es un maestro de la pintura será también un buen calígrafo.<sup>8</sup>

Como se demuestra a través de este pasaje, la relación entre las artes de la caligrafía y la pintura a la tinta sobre seda o papel tienen un origen muy antiguo enraizado en la cultura de China. Pero un nuevo desarrollo ocurrió cuando los monjes Ch'an empezaron a sobresalir en la sociedad durante los periodos T'ang y Sung, así como a frecuentar la corte imperial y tener contacto con importantes artistas de aquel tiempo. Algunos monjes de este movimiento se sintieron espe-

---

<sup>6</sup>.- A pesar de la mayor brillantez de la seda, el color de la tinta se absorbe en un grado mayor cuando es aplicada sobre este soporte, y el color original de la seda también se desvanece en mayor medida que el del papel con el transcurso del tiempo.

<sup>7</sup>.- Esta terminología fue empleada asimismo en otras artes como pintura, jardinería, *chadô*, etc., para describir los diferentes grados de formalidad existentes. Sobre el desarrollo de los estilos de escritura en China, ver adelante, pp. 400-401.

<sup>8</sup>.- Citado en Kwo, Da-Wei 1990, p. 2. Cf. Ch'ang Yan-Yüan. *Pinturas famosas a través de las dinastías* (en chino). Taiwan: Commercial Press, 1971, p. 52.



cialmente atraídos por la caligrafía y la pintura a la tinta, y quedaron impresionados por las peculiares características técnicas que convertían a estas artes en un medio ideal para una expresión espontánea y espiritual.

Concretamente hacia el siglo VIII hubo un definitivo deslizamiento desde el estilo formal y lineal del trazo de pincel que caracterizó la caligrafía y la pintura más temprana de China a un más natural y expresivo estilo caligráfico. Detalladas y bien proporcionadas pinturas y caligrafías, gradualmente dieron paso a otro tipo de obras “mentales”: revelaciones íntimas del espíritu que tratan de ser representaciones de la esencia de las cosas, más que de su forma.

### **IMPLEMENTOS PARA LA PRÁCTICA DE LAS “ARTES DEL PINCEL”**

Los instrumentos básicos utilizados para la expresión de estas artes —el pincel, la tinta, la piedra y el papel— son conocidos en China como “las cuatro joyas de la cámara del letrado”, habiendo sido desde su origen considerados como objetos sagrados. De entre ellos, el ingenio más valorado es el pincel, que en realidad fue el instrumento de escritura más empleado en Asia Oriental hasta que hicieron aparición a comienzos de siglo XX otro tipo de artilugios como el lápiz, la pluma y el bolígrafo.<sup>9</sup>

El pincel (*fude*) consta de un vástago o soporte muy ligero, elaborado generalmente con bambú, en cuyo extremo se sujetan unas hebras de pelo de animal. Los pinceles pueden ser de muy variados tamaños y cualquier pelo de animal puede ser empleado, si bien existen grandes diferencias de calidad. Los pelos de animal más comúnmente utilizados son los de ciervo, comadreja, conejo y cabra, aunque la clasificación más usual de los pinceles se realiza de acuerdo con su consistencia, pues algunos pelos presentan mayor dureza y otros mayor suavi-

---

<sup>9</sup>.- Los primeros ejemplos de escritura anteriores al uso habitual del pincel se encuentran en las mencionadas inscripciones en cerámica y conchas de tortuga, que se remontan a la China del siglo XII a. C., a fines de la dinastía Shang, habiéndose empleado asimismo esta técnica en numerosas ocasiones sobre soportes de piedra.

dad, dependiendo su uso del tipo de trazos que se quieran realizar. Así, los pinceles de pelos más duros ofrecen mayores posibilidades de hacer una línea firme, mientras que los de pelos suaves son más difíciles de controlar. No obstante, estos últimos, como pueden ser los de cabra, son preferidos por los pintores debido a su gran flexibilidad, que permite reproducir con un simple trazo de pincel una gran variedad de objetos mediante diferentes maneras de atacar los trazos.

La tinta (*sumi*) es obtenida de carbones vegetales, siendo la más difundida la procedente del hollín de la madera de pino. Este hollín se mezcla con agua y barnices o resinas naturales, prensándose y moldeándose posteriormente en formas variadas, siendo la más popular la forma rectangular, y se deja secar finalmente con una protección. Las barras se suelen labrar y adornar con diseños de paisajes, letras, e incluso fragmentos poéticos que se presentan dibujados o en relieves. La principal cualidad de este tipo de tinta es que, al ser mezclada con agua y depositarse en el papel o la seda, adquiere variadas texturas y tonalidades que se fijan permanente a lo largo de los siglos sin apenas desvanecerse.<sup>10</sup>

Las piedras para diluir la tinta en el agua o tinteros (*suzuri*) se confeccionan normalmente de roca natural. Éstas son siempre volcánicas y se liman para que no presenten una superficie porosa. Normalmente se realizan en forma rectangular o redondeada y presentan un hueco o cavidad para insertar el agua que se mezclará con la tinta, la cual se disuelve mediante una suave fricción creando diversas concentraciones según se pretendan realizar tonos oscuros o ligeros. Al igual que las barras de tinta, también hay piedras labradas o con inscripciones, y existen una gran variedad de tamaños y calidades.

El soporte empleado para el dibujo o la caligrafía suele ser normalmente de papel vegetal (*kami*), aunque también se utiliza el soporte de seda (*kinu*). En

---

<sup>10</sup>.- También se emplea en ocasiones la tinta previamente diluida, aunque esta tinta no suele ofrecer la misma calidad que la tinta sin disolver. Ha de considerarse que la cantidad y la calidad de la tinta utilizada se convertirán en cualidades determinantes a la hora de crear los trazos o caracteres que vayan a ser dibujados con un pincel.

cuanto al formato, puede ser horizontal o vertical indistintamente, si bien suele preferirse para la pintura el formato vertical cuando se pretende representar la profundidad del paisaje.

Todos estos utensilios fundamentales, que junto a otra serie de elementos configuran el medio formal tanto para la caligrafía como para la pintura,<sup>11</sup> tienen una forma característica de ser utilizados. En primer lugar se ha de introducir agua en la piedra-tintero y a continuación mojar la barra de tinta apoyándola en la piedra y frotándola con mucha tranquilidad para preparar la tinta diluida. Se trata de un proceso que suele oscilar entre unos cinco y diez minutos, pero que no ha de concluir hasta que se obtiene la densidad de tinta adecuada para cada propósito. Es necesario realizar todo ello con tranquilidad, lo que además ayuda a la concentración previa necesaria a la hora de realizar la obra.

#### **TÉCNICAS DEL PINCEL EN BUSCA DE LA EXPRESIÓN ESPONTÁNEA**

La pintura a la tinta, conocida en China como *sui-mo-hua* y en Japón como *sui-boku-ga* o *sumi-e*,<sup>12</sup> fue adoptada en gran medida por los monjes Ch'an y Zen debido a favorecer un tipo de expresión espontánea capaz de evocar una realidad transformada espiritualmente por las ideas e intuiciones de una determinada persona en relación con la iluminación. Lo mismo sucedió con la caligrafía,

---

<sup>11</sup> .- En adición a las “cuatro joyas del letrado chino” existen una serie de utensilios que son considerados indispensables para un artista. Estos son un peso para sujetar el papel, una cisterna que contiene el agua que se ha de depositar en el tintero, un recipiente cerámico para ir limpiando el pincel cuando se necesite rebajar la tinta, un paño de mesa para absorber la tinta y que ésta no manche la mesa, además de una vasija o un soporte para colocar los pinceles. Asimismo se utiliza un sello para estampar la firma sobre el soporte, que es siempre de color bermellón y se obtiene usando como base pigmentos mezclados. Con respecto a los sellos, es preciso consignar que muchas obras no sólo presentan los sellos de los artistas, sino también en algunos casos de ciertos personajes que poseyeron las obras.

<sup>12</sup> .- *Sui-mo-hua* (literalmente, pintura con tinta y agua) es la palabra de origen chino que, siguiendo su pronunciación en lectura china (*on yomi*), dio origen al vocablo japonés equivalente: *sui-boku-ga*. Este tipo de pintura es conocido también en Japón como *sumi-e* (pintura de tinta), siendo ésta la pronunciación en lectura japonesa (*kun yomi*).

que en el contexto del Zen presenta un estilo muy libre que recibe la denominación especial de “trazos de tinta” (jp., *bokuseki*).

La pintura y la caligrafía, o la combinación de ambas que surge al utilizarse la técnica de mojar el pincel en tinta diluida con agua para aplicarla sobre el soporte de papel o seda, permite dar expresión a una forma natural que resulta ser en muchos casos un reflejo idealizado de la visión interior del artista. La técnica utilizada para la transmisión de esta visión interior conduce a una expresión que puede ser llamada directa, en la que no se trata de representar la realidad tal como puede ser percibida por los sentidos. Ello es así, en primer lugar, debido a la cualidad de los materiales empleados, pues el pincel no puede detenerse demasiado tiempo para realizar un trazo ni tampoco se pueden realizar correcciones o retoques sin deteriorar el papel, a diferencia de lo que ocurre con la técnica del lienzo y la pintura al óleo.<sup>13</sup> Ha de reconocerse que la expresividad lograda mediante el uso del pincel humedecido con tinta negra es tal, que el impacto estético que produce su huella quedaría absolutamente anulado si en su lugar se usara cualquier otro de los útiles modernos.<sup>14</sup>

A pesar de que los artistas japoneses de los periodos clásicos del arte *zen* no desdeñaron el empleo de tinta de color, puede decirse que sobresalieron principalmente por su dominio en la utilización de la tinta de color negro, la cual ofrece una amplia gama de matices al disolverse en el agua y fundirse luego en el papel o la seda, lo que ya los chinos supieron valorar como “los colores de la tinta”. De este modo, aunque en la pintura del budismo de Meditación ocasio-

---

<sup>13</sup> .- En este tipo de pintura y caligrafía con tinta el contacto del papel con el pincel ha de ser ligero y fluido. Los trazos han de ser ejecutados con precisión y sin titubeos, pues de lo contrario, si el pincel se detuviera sólo un instante, se emborronaría el papel y se estropearía la obra.

<sup>14</sup> .- Ver a modo de ejemplo el catálogo de Hamano Toshihiro Cf. *Zen: Hamano & Ryû. Contemporary Art from Japan* 1991 (ver también figura 133), donde aparecen muchas obras que se encuentran elaboradas empleando un aerógrafo. Puede observarse que en este tipo de obras difícilmente puede transmitirse la expresión personal o la expresividad que puede lograrse mediante la ejecución de una simple pincelada.

nalmente se ha utilizado tinta de color, tal empleo se redujo normalmente a resaltar algunos detalles, haciendo uso de unos colores básicos (rojo, verde, amarillo, azul y blanco) generalmente aplicados mediante capas transparentes que permanecen subordinadas al papel principal de la tinta negra que define las formas.

Existen diferentes posibilidades técnicas a la hora de realizar trazos con el pincel, pero todas ellas encuentran su origen en los estilos de caligrafía que se desarrollaron en China durante el transcurso de varios siglos. La importancia de la tradición caligráfica en las técnicas pictóricas se hace evidente en el uso de unos mismos utensilios básicos en ambas formas de expresión artística, los cuales provocan la referida casi total eliminación del color. El hecho de que no se tome en cuenta la perspectiva con un solo punto de fuga en las obras de pintura constituye otro de los factores que hacen alusión a la enorme influencia que la tradición caligráfica ha ejercido sobre la pintura con tinta.<sup>15</sup>

En cuanto a los pintores y calígrafos de China y Japón, se mantiene una diferencia técnica básica en el manejo del pincel que condiciona en gran medida el carácter de la expresión que puede ser lograda por los artistas: mientras que mediante la técnica del pincel china se permite poner la mano o el codo en contacto con el papel, según la técnica japonesa se ha de mantener el pincel elevado y firme, pintándose a mano alzada sin apoyar ésta sobre el papel. Hablando de un modo general, en cualquier caso parece que la diferencia resultante del empleo de estos diferentes procedimientos se traduce comparativamente en un mayor vigor y fuerza de expresión en lo que se refiere a las pinturas chinas y en una mayor suavidad y claridad que se hace patente en las pinturas japonesas.<sup>16</sup>

---

<sup>15</sup> .- Puede apreciarse que la caligrafía presenta una gran similitud con la pintura a la tinta, pues en estas artes no sólo se emplean unos mismos implementos y unos procedimientos básicos comunes, sino que los aspectos formales de la pintura son también muy similares a los de la caligrafía. Así, por ejemplo, los tipos de trazos que se proyectan mediante el pincel son idénticos en ambas artes, buscándose lograr a través de un plano bidimensional un adecuado balance entre los trazos y los espacios que son dejados sin pintar. Sobre los valores formales de ambas artes, ver adelante, pp. 393-395.

<sup>16</sup> .- Entrevista a Li-ch'en Ch'ih-p'ang. Madrid, 14-II-2000.

Una de las premisas básicas en la realización de estas artes es que entre los diferentes trazos o caligramas tiene que haber equilibrio y fluidez. Así, en el momento de realizar una pintura o una caligrafía se persigue la utilización ágil del pincel, siguiendo las indicaciones de las antiguas enseñanzas taoístas que sugieren que hay que tratar de desarrollar una agilidad similar a la de las olas o el viento.<sup>17</sup> Ciertamente, una característica del artista que sitúa sus pasos en el *dô* o “camino del arte”,<sup>18</sup> es su identificación con el fluir de la naturaleza. Así puede entenderse la insinuación emanada del taoísmo filosófico que a menudo se da a los pintores que siguen las doctrinas del budismo de Meditación: “antes de pintar un bambú deja que este crezca dentro de ti”, mediante la que se trata de indicar que el artista debe sentir interiormente la naturaleza íntima del motivo que se disponga a pintar.

Lo expuesto podría aclararse también con numerosos ejemplos representativos de la enseñanza en las diferentes artes. Uno de ellos es la explicación de Suzuki sobre lo que aconteció a un pintor de la escuela Kanô al serle encomendada la realización de la pintura de un dragón para decorar el techo de un edificio del templo Myôshin-ji en Kyôto:

El dragón es, claro está, una criatura mítica, y el pintor no pretendía, lógicamente, que su obra pareciera un genuino dragón. Aspiraba a crearlo de su

---

Según declaró a este respecto la pintora de *sumi-e* Umezawa Senjû, quien estudió primero con un maestro japonés y luego con un maestro chino: “En realidad no importa mucho la diferencia entre estilo chino o japonés, pues siempre se pinta de una manera espiritual”. Entrevista a Umezawa Senjû. Kamakura, 6-III-2000.

<sup>17</sup>.- Resulta interesante la relación existente entre la caligrafía y el desarrollo de algunas de las técnicas de las artes marciales. En algunos de los antiguos pergaminos se explica que, en ocasiones, para interpretar correctamente el sentido de la ejecución de determinados movimientos, se pintaba un *kanji*, y a través de la interpretación de dicho pictograma se transmitía el sentimiento que debía tener esa técnica. También existen ejemplos de calígrafos que crearon su estilo mediante la observación de determinados movimientos de baile, de animales, u otros que se perciben en la naturaleza, al igual que ocurre en el caso de numerosos practicantes de artes marciales. Entrevista a Jorge Almazán. Tokyo, 12-VIII-1997.

<sup>18</sup>.- Sobre la tradición del *dô* o “camino del arte”, ver arriba, pp. 86-97.

propia imaginación, pleno de vida y espíritu, de manera que el animal, aunque grotesco en apariencia, sería el propio pintor tomando vida en un mundo imaginario. La realización de tal proyecto no era tarea fácil. La realidad de los sentidos trabajaba incesablemente en su contra en cuanto se esforzaba por remontarse hacia los cielos de sus propias fantasías artísticas. El pintor recurrió finalmente al abad de un monasterio Zen, un gran maestro de aquella época, y le preguntó sobre la forma de proceder en su trabajo. El maestro le dijo simplemente: “Conviértete en dragón”. El artista Kanô no acabó de entender cómo debía interpretar el consejo, pero tras mucha reflexión, la idea comenzó a ser comprendida. Cuando finalmente regresó a donde estaba el maestro, no era ya un simple artista tratando de pintar un dragón, sino el propio dragón. El maestro le orientó entonces sobre la forma de avanzar en su trabajo. Se trataba, pues, de un dragón pintándose a sí mismo, no de un artista humano tratando de representar una criatura mítica. La obra puede ser contemplada hoy en día, tal como el artista la pintó en blanco y negro, en el techo del templo.<sup>19</sup>

No hay que pensar, sin embargo, que la técnica sea innecesaria cuando lo que se pretende es expresar la naturalidad y la espontaneidad, siendo reconocido que la brillantez o verdadera capacidad en la ejecución espontánea solamente puede desarrollarse tras un arduo proceso de aprendizaje.<sup>20</sup> Así, tanto en China

---

<sup>19</sup> .- En Suzuki, Daisetz T. 1986, p. 106.

En un reportaje presentado en 1998 en la cadena de televisión japonesa NHK, se documenta cómo en Tenryû-ji terminó de realizarse otra pintura similar a la descrita por Suzuki para el techo del templo. El artista, que dedicó meses a su obra viviendo largas temporadas en el templo, estudió para su realización los variados tipos de dragones existentes en los templos Zen. En realidad, ignoro si el maestro del templo propuso en este caso al artista que se convirtiera en un dragón. Lo cierto es que el artista mostraba la mayor atención al proceso previo, desde el estudio de los modelos existentes pasando por la elección de los materiales adecuados (pinceles, tintas, etc.). A pesar de tratarse de una obra monumental que requería un largo proceso de elaboración en el que resulta difícil manifestar la espontaneidad, el pintor consideró también este importante componente. Así, manifestó que no podría saber realmente si había logrado que el dragón tuviese la necesaria fuerza y vitalidad inherente al carácter de este animal fantástico hasta que no hubiese pintado los ojos del animal, labor que fue dejada para el último momento, para el mismo día de la inauguración delante de toda la congregación.

<sup>20</sup> .- Ishikawa Tetsuto, quien tras su graduación universitaria se dedicó a la pintura al óleo, decidió retomar hace unos veinticinco años la práctica de las técnicas del *sumie* en las que encontraba unos valores que le parecía que estaban más de acuerdo con su manera de ser y sentir la vida. Tras esta larga carrera, decía que era ahora cuando estaba empezando

como en Japón, la imitación de los trazos y la copia de las obras de maestros reconocidos del pasado ha sido siempre la base del sistema de aprendizaje de este arte. Es esta manera progresiva de aprendizaje la que ha seguido siendo el método básico de enseñanza en Japón hasta el día de hoy, al concebirse que el desarrollo de la expresión personal se produce mediante el aprendizaje de los elementos tradicionales a través de los cuales se pueden lograr sutiles variaciones que añaden nuevas capas de significado. Este proceso se percibe, pues, como elemento necesario para alcanzar la destreza y el desarrollo de la maestría técnica que permita el manejo del pincel con un impulso apropiado.<sup>21</sup>

De este modo, el proceso de aprendizaje mediante el uso de los diversos utensilios es de gran importancia en ambas artes.<sup>22</sup> En el momento de elaborar una obra, la mente ha de estar centrada en la acción que se está realizando, para lo que resulta esencial haber logrado una total compenetración con los materiales de trabajo.<sup>23</sup>

---

a comprender el sentido de estas técnicas y a crear con mayor placer y sentimiento. Entrevista a Ishikawa Tetsuto. Nagoya, 29-VII-1997.

<sup>21</sup>.- Por consiguiente, no hay que entender la realización de copias como un intento de imitación, sino más bien como un ejercicio para alcanzar la fluidez del trazo y la madurez artística y personal mediante el que todos los pintores y calígrafos se educan. Muchos destacados artistas del movimiento Zen, como por ejemplo Sesson, realizaron copias de pinturas o caligrafías como forma de adiestramiento. Entre los personajes entrevistados para esta tesis, todos coincidieron en señalar la importancia de estos ejercicios. Por ejemplo, en el caso particular del artista Tetsuto Ishikawa realiza en ocasiones copias de autores como Sengai, Maruyama Okyo, etc. Entrevista a Ishikawa Tetsuto. Nagoya, 29-VII-1997.

En el caso de la pintora de *sumie* Umezawa Senjû, observó que a ella le gusta mucho la planta llamada “botan”, que caracteriza por la belleza de sus volúmenes y el color rosa de sus flores. Antes de decidirse a pintarla, compró una planta de esta especie y la plantó. Asimismo, compró libros de pintura en los que aparecían estas flores y, según declaró, estudió y pintó durante más de diez años esta flor hasta que pudo finalmente pintarla a su gusto. Esta pintora se refirió también a otras plantas, señalando que estudiaba cada objeto individualmente hasta que llegaba un momento en que se sentía capaz de pintar el motivo. Entrevista a Umezawa Senjû. Kamakura, 6-III-2000.

<sup>22</sup> .- Sobre los métodos aplicados para el aprendizaje de las artes tradicionalmente practicadas en el budismo de Meditación, ver arriba pp. 67-74.

<sup>23</sup> .- Ômori Sôgen y Terayama Katsujô 1990, p. 89.



En cuanto al proceso de creación, en el caso de una pintura de tinta, ésta suele ser el resultado de la liberación espontánea de impresiones e imágenes cargadas y almacenadas en la mente del ejecutante. Por esta razón, el artista no necesita pintar directamente frente al paisaje o el modelo que trata de recrear, sino que, más bien, antes de comenzar a realizar la obra permanece meditando sobre el motivo por un periodo indeterminado de tiempo, hasta hacer que la forma que es recordada o imaginada pueda surgir espontánea e instantáneamente. Asimismo, existen ocasiones en que el artista ni siquiera se preocupa inicialmente por el motivo que se dispone a pintar.

Por supuesto, no todos los estilos de caligrafía o pintura a la tinta que se han desarrollado a lo largo de la historia se dirigen hacia la consecución de una agilidad que abre el campo a la espontaneidad y a la naturalidad, pero puede percibirse que los instrumentos y los procedimientos mencionados se desarrollaron técnicamente para favorecer la expresión instantánea. De este modo, aunque se han empleado varios estilos que influyeron en mayor o menor medida en el arte del budismo de Meditación, el estilo que fue desarrollado por ciertos letrados y monjes Ch'an chinos y que los maestros Zen japoneses utilizaron con mayor asiduidad, habiendo sido además responsables de su introducción y propagación en Japón, se basa en una técnica de realización rápida que evita que la inspiración pueda interrumpirse y permite que el artista sea capaz de expresar su interioridad a través de un impulso instantáneo. El valor del trazo instantáneo es lo que concede a un pintor o calígrafo la fortuna de entrar en un mundo de infinitas posibilidades creativas mediante la realización de unos gestos que representan el equilibrio entre técnica y espontaneidad.<sup>24</sup>

---

<sup>24</sup> .- Como indica el pintor de *sumi-e* Ishikawa Tetsuto: “Hay varios elementos fundamentales a la hora de pintar *sumi-e*: pincel, papel, agua, tinta y *kokoro* (“sentimiento”). El último factor citado es confundido muy a menudo con la velocidad o la rapidez de ejecución de un trazo. Por supuesto que el trazo ha de ser realizado con espontaneidad y rapidez, pero eso es el resultado de la concentración y el sentimiento que se pone en la acción que se está realizando en ese preciso momento”. Entrevista a Ishikawa Tetsuto. Nagoya, 29-VII-1997.

## VALORES FORMALES DE LAS “ARTES DEL PINCEL”

Aparte de la utilización de unos mismos utensilios y principios técnicos, tanto la pintura como la caligrafía adquirieron valores idénticos en el plano formal. Así, pueden observarse unas características formales comunes en ambas artes, tales como la sensación de síntesis y abstracción que se desprende de sus trazos o el sentido de equilibrio entre los espacios sin pintar y las formas fijadas con tinta. Este tipo de composición esquemática y equilibrada, mediante la que el artista busca expresar sus ideas representando los caracteres o motivos elegidos a través de sus formas esenciales, es lo que aumenta en gran medida la valoración de lo sugerido, que es mucho mayor que lo representado. Además, los caracteres en la caligrafía y los trazos de la pintura también coinciden en su naturaleza altamente expresiva, y presentan el elemento común de ser ambas descripciones basadas en elementos de la realidad.

Los trazos caligráficos chinos son desde su origen totalmente pictográficos o ideográficos, es decir, pueden representar tanto imágenes de la realidad como ideas abstractas; y debido a ser la china una lengua monosilábica, se representa una idea con cada sílaba o unidad distintiva de escritura (pictograma o ideograma).<sup>25</sup> Aunque los caracteres chinos sufrieron posteriormente una serie de transformaciones, debido a que un número elevado de ellos fueron simplificados y pasaron a ser más abstractos, continuaron siendo un reflejo de la realidad. Estos caracteres chinos fueron adoptados por los coreanos y también por los ja-

---

<sup>25</sup> .- Aunque los signos simples de la cerámica neolítica indican el temprano origen del “carácter” chino, son las inscripciones sobre huesos y conchas de finales de la dinastía Shang (c. 1400-c. 1027 a.C.) los que aportan suficientes datos para analizar los elementos básicos del sistema chino de escritura. Estos elementos son: pictografías, (que indican números y representan objetos visibles tanto naturales como hechos por el hombre), ideogramas compuestos simples, (donde las imágenes de dos o más caracteres aparecen combinadas para obtener ideas), e ideogramas compuestos complejos (de entre los cuales una parte expresa el significado y la otra el sonido). En resumen, todos los caracteres, sean simples o compuestos, contienen elementos pictográficos, y escribir no es diferente a delinear pinturas. Cf. Weng, Wan-go H. C. 1982, p. 214. Sobre las características básicas de las lenguas china y japonesa, ver arriba, volumen I, pp. 281-282.

poneses. En el caso del japonés, al tratarse de una lengua flexiva, los caracteres de origen chino (jp., *kanji*) no se adaptaron tan bien como lo estaban a la lengua china, por lo que hubo de crearse un sistema mixto entre ideográfico y fonográfico. Sin embargo, la pintura no deja de ser en Japón una extensión de la escritura o la escritura un arte que se acerca al dibujo. De este modo, al presentar la escritura tan especiales características, puede decirse que en los países en que se emplean estos caracteres sus habitantes se encuentran muy sensibilizados con el arte de la escritura, habiendo dejado de ser la forma de expresión escrita simplemente una técnica para llegar a convertirse en un arte inseparable de la pintura.

Un principio estético sagrado que rige en las “artes del pincel” es el concepto de la pincelada única, conocido en chino como *i-hua*, el cual constituye uno de los rasgos que expresan la fuerza de la sugestión en las obras pictóricas o caligráficas y es percibido como la base en que se sustentan todas estas composiciones. Mediante este principio se hace referencia al hecho de que la fuerza o la intensidad que se imprima a la primera pincelada intervendrá en el entero proceso compositivo de una pintura o una caligrafía, con lo que se pretende lograr que nada se interponga entre lo que se intenta expresar y la expresión. El artista, de ese modo, puede irrumpir en su obra emitiendo un reflejo de su personalidad.

Aunque no puede afirmarse tajantemente que las caligrafías o pinturas nunca se basen en una composición simétrica o regular,<sup>26</sup> las obras de este “arte del pincel” sin duda remiten a una diferente valoración espacial de la que es común en la tradición occidental. Así, tanto los diferentes puntos de vista existentes para contemplar una obra como la importancia que se concede al espacio sin pintar o “vacío”, conducen a realizar una evaluación totalmente diferente del sentido espacial con relación al punto de fuga central y al *horror vacui* inherente a tantas obras artísticas occidentales. Puede decirse que estas obras a la tinta

---

<sup>26</sup> .- Existen muchas obras pictóricas y caligráficas que son regulares desde el punto de vista de la composición. Así, por ejemplo, los círculos zen (*ensô*), que aunque son irregulares en su forma presentan normalmente una absoluta simetría compositiva.

permiten la apertura a la iniciativa de quien las contempla, al dejarse aquí vía libre a la imaginación.

Son numerosas las obras de pintura y caligrafía que se caracterizan por la general vacuidad que rodea el motivo principal. Pero en tales casos no se trata tan sólo un espacio vacío sin pintar, sino que, precisamente, ese vacío constituye la parte más importante de la obra. Lo que resulta primordial a la hora de realizar una pintura o una caligrafía, según aprecian muchos maestros, es perseguir el equilibrio entre la forma y el vacío, independientemente de que se trate de una composición asimétrica, concepción que, sin duda, se relaciona con la búsqueda del equilibrio espontáneo entre el *yin* y el *yang*. No hay que olvidar que en China la pintura siempre ha estado relacionada con el concepto de totalidad (*tao*), es decir, la manera de ser propia de la naturaleza que se resume en la síntesis armónica entre el *yin* y el *yang*.<sup>27</sup>

En la acción de pintar se persigue siempre la sobriedad en el uso del pincel y de la tinta. Debido a la aparición de grandes espacios sin pintar y a la tendencia a expresar lo máximo con el mínimo de recursos, a menudo se ha hecho referencia a una estética de “lo inacabado” o “incompleto” en relación con estas artes, lo cual parece encontrarse muy lejos de ser cierto. Lo que sí resulta evidente es que tales trazos engañosamente simples y los espacios vacíos abren el paso al ejercicio de la meditación por parte del espectador.

#### **“ARTES DEL PINCEL” EN EL BUDISMO DE MEDITACIÓN**

Ya desde tiempos antiguos en China era muy estrecha la relación entre poesía, pintura y caligrafía, contándose estas artes entre las principales ocupa-

---

<sup>27</sup>.- El concepto *tao*, que cuenta con numerosas acepciones (aproximadamente unos diecisiete diferentes significados), era concebido en la antigua China como la armonía del Cielo y de la Tierra. El *chi* (en japonés, *ki*) es la energía cósmica o fuerza vital que se polariza en *yang* y *yin* (en japonés, *in* y *yo*), siendo este *chi* ese espacio rebotante de energía que adquiere una importancia fundamental en una obra pictórica o caligráfica. Sobre la dialéctica del *yin* y el *yang* aplicada al campo de las artes, ver arriba, pp. 93-97.

ciones de los eruditos chinos. A estos eruditos o letrados chinos, que trabajaban como funcionarios del gobierno regido bajo un sistema confucianista, se les exigía una caligrafía perfecta y bella; y aunque en un principio la escritura fue sólo un medio de comunicación, ya hacia los siglos III y IV llegó a ser considerada un arte profundo, individualista y creativo.

Con el paso del tiempo, a partir de la dinastía Sung, tanto los letrados como los monjes Ch'an que habían entrado en contacto con sus tradiciones, empezaron a pintar obras espontáneas creando la técnica pictórica a partir de los caracteres de la caligrafía. Siendo el Ch'an además una rama del budismo relacionada con el taoísmo filosófico, recogió en su doctrina algunas de sus características, por lo que originalmente se utilizaron en este contexto la pintura y la caligrafía como herramientas para atrapar el momento presente y entrar en sintonía con los ritmos del universo, con el *tao*.<sup>28</sup>

Muchas de las obras pictóricas y caligráficas más admirables de este estilo fueron creadas en China, principalmente durante la dinastía Sung del sur y la dinastía Yüan. Tales obras fueron muy valoradas por los monjes japoneses que viajaban a China a estudiar en los templos Ch'an, de modo que reprodujeron muchas de ellas y también llevaron muchas otras a Japón. De tal manera, las mayoría de las piezas chinas de este estilo se encuentran hoy día alojadas en templos Zen y en colecciones japonesas. Pero lo importante es que los monjes Zen japoneses aprendieron este estilo e hicieron uso de él, pues les servía perfectamente para sus propósitos de expresar un mundo en libertad.

---

<sup>28</sup>.- Los taoístas tenían una cultura amplia, pero la mayoría no llegaban a ser letrados como los confucianistas, o bien, una vez conseguido el cargo, rompían con esa vida retirándose del mundo social para dedicarse a los placeres más sencillos de la poesía, la música o la pintura. De este modo, mientras buscaban la armonía con la naturaleza, potenciaban tanto el individualismo como la espontaneidad, alejándose de una vida llena de convenciones confucianas que impedían al *tao* manifestarse. Los principios del taoísmo mostraron a los primeros monjes Ch'an y a los letrados el valor del genio creador, haciéndoles ver que había que ir más allá de la técnica, sobrepasándola, y tratar de plasmar los ritmos del *tao* mediante los trazos del pincel.

A partir de la introducción de los estilos de pintura, caligrafía y poesía de las dinastías Sung y Yüan, los monjes Zen que se ejercitaban en el pincel unieron estos medios artísticos tan afines del mismo modo que lo hicieran anteriormente los letrados chinos y los monjes Ch'an. Mediante la aparentemente simple técnica de utilizar líneas y puntos negros junto a manchas oscuras o claras, fue durante los periodos Muromachi y Momoyama cuando se realizaron los ejemplos más sobresalientes en este estilo sobrio que se adaptó al gusto de los japoneses a través de la influencia del budismo Zen.

En el contexto del budismo de Meditación, todos los procedimientos técnicos que son empleados en las “artes del pincel” exhiben unos fundamentos estéticos comunes que se encuentran en relación con el taoísmo filosófico y con la disciplina del budismo (*shugyô*),<sup>29</sup> los cuales se dirigen hacia el desarrollo de una destreza y seguridad que proporcione una ejecución espontánea. A pesar de la calma que preside la actitud de estos monjes artistas y la gran sobriedad que es manifiesta mediante el uso de la tinta negra, puede observarse cómo muchas de las obras que se presentan aquí como ilustración exhiben una presencia que sin duda surge de la fuerza interior del artista. Ciertamente, los artistas de este movimiento no tratan de imitar exactamente un trozo de naturaleza o cualquier otra realidad tal como podría ser percibida por los sentidos a primera vista, sino que lo que intentan es expresar una realidad refinada a través de su mirada interior, la cual es capaz de observar calmadamente, previa y posteriormente a la realización del motivo, gracias a la quietud lograda a través del ejercicio de la meditación.

Un número considerable de obras de este estilo fomentado por los monjes Zen presentan un dibujo con una poesía caligrafiada, la cual puede haber sido realizada con la pintura por el propio artista o añadida posteriormente por la mano de otro autor. Así, en numerosas ocasiones, poesía, pintura y caligrafía reciben un mismo impulso (*sho-ga-itchi*), ya que todas estas manifestaciones pueden

---

<sup>29</sup> .- Sobre el método de entrenamiento *zen* en relación con la práctica de las artes ver arriba, pp. 67-74.

aparecer combinadas y surgir en la mente del artista como una unidad. Las obras de arte que combinan poesía, caligrafía y pintura al mismo tiempo, reciben en Japón la denominación genérica de *shigajiku* (rollos colgantes de poesía y pintura).<sup>30</sup> En estos rollos suele aparecer una pintura en la parte inferior y una o varias inscripciones poéticas en la parte superior empleando un tema único. Existen muchos tipos de *shigajiku* que presentan otras combinaciones además de la descrita, pudiendo ser horizontales y con inscripciones en distintos lugares del soporte. La mayoría de estos rollos guardan relación con el budismo Zen, y sus temas se basan en la vida de monjes Zen, escenas de partida, literatura clásica china y temas doctrinales *zen*.<sup>31</sup>

En cualquier caso, se trata de elaboraciones artísticas de carácter muy subjetivo, en las que se logra una expresión lineal y monocroma donde el vacío juega un papel fundamental. La calidad de la obra depende en gran medida de la pureza de la línea para cuyo trazo se precisa una total concentración, siendo así que la maestría depende principalmente del control del artista sobre el pincel. A la hora de realizar una valoración general de las características estéticas que aparecen en las muy diversas manifestaciones de las “artes del pincel” puede decirse que el poder de la línea, el equilibrio entre las formas y los espacios en blanco, y la cualidad del gesto que determina el modo en que la tinta flota sobre el papel o la seda son los puntos críticos a tener en cuenta en el análisis de una obra.

---

<sup>30</sup> .- El *shigajiku* es un tipo especial de *kake-fuku*, *kake-mono* o *kake-jiku*, los cuales son sinónimos para denominar una pintura, caligrafía, etc., montada sobre papel o tela como un rollo para ser colgado en un *tokonoma*, una pared, etc. Cf. *A Dictionary of Japanese Art Terms* 1990, p. 96.

<sup>31</sup> .- Cf. *ibíd.*, pp. 260-261.

Un tipo de pintura que se desarrolló en Japón a partir del siglo XVII en el que se combinan estas tres expresiones artísticas, es la forma artística conocida como *haiga*, término con el que se designa a una composición que integra un poema *haiku* con una pintura de tinta. Estos rollos son también grandemente estimados en relación con el camino del té (*chadô* o *sadô*), pues en el *tokonoma* o “espacio sagrado” de la sala de té se exhibe casi siempre un rollo colgado (*kakemono*) bien sea con una pintura, una caligrafía o una combinación de ambas. Sobre los poemas *haiku*, ver adelante, pp. 542-546. Sobre el *haiga*, ver p. 546.

## CALIGRAFÍA CH'AN Y ZEN

Dada la cualidad de la lengua escrita china y de aquellos países de Asia Oriental en que se hace uso de ideogramas de carácter pictográfico derivados de este sistema de escritura, la caligrafía ha sido considerada aquí desde antiguo como una de las formas artísticas más importantes.<sup>32</sup>

La grafía de la lengua china, junto con los diversos avances técnicos que fueron desarrollados durante largos siglos, suministraron los materiales para el desarrollo de este arte de la caligrafía que los monjes del budismo de Meditación fomentaron para llevarlo hacia nuevas alturas de perfección. Aunque mediante el término “camino de la escritura” (*shodō*) se hace referencia usualmente en Japón al trazado de caracteres con tinta negra y pincel, en el contexto del Zen este arte es conocido con la denominación de *bokuseki*, un término elegante que, traducido literalmente, significa “trazos de tinta” o “vestigios de tinta”.<sup>33</sup>

Muchos monjes de este movimiento escribían certificados de iluminación (*inka-jō*), sermones, poemas, etc., los cuales ilustraban mediante una primorosa caligrafía.<sup>34</sup> Debido a que transmisión desde un maestro a su sucesor de ciertas verdades inherentes a la doctrina es una de las preocupaciones fundamentales del budismo de Meditación, en el seno de este movimiento se creó una especial relación entre maestros y discípulos. La tradición de dicha transmisión había comenzado con el mismo Buda, y tras la llegada a China de Bodhidharma se había

---

<sup>32</sup> .- Sobre el carácter de las lenguas de Asia Oriental y su influencia en el campo de las realizaciones artísticas, ver arriba, volumen I, pp. 281-282.

<sup>33</sup> .- En China, el término es pronunciado (*mo chi*) y parece haber sido usado ya en el periodo de las Seis dinastías, aunque no se convirtió en un término popular hasta la dinastía Sung, cuando parece haber sido uno de varios sinónimos existentes para “caligrafía”. Los monjes Zen que viajaron a China durante el periodo Sung, adoptaron este término y lo aplicaron en un sentido restringido para los documentos escritos o caligrafía de los monjes Ch'an y Zen. El término es ya empleado en este sentido en el *Butsuni-chi-an Kubutsu Mokuroku*, el catálogo de pinturas y caligrafías del Butsunichi-an (un subtemplo del Engaku-ji de Kamakura), compilado en 1365. Cf. Fontein, Jan y Money Hickman 1970, p. XLIII.

<sup>34</sup> .- Sobre los géneros literarios empleados por los monjes del movimiento de Meditación, ver adelante, pp. 517ss.



materializado en el cuenco y la túnica del primer patriarca chino; sin embargo, según se narra en el *Sûtra del estrado*, la transmisión de estos objetos cesó tras la época del quinto patriarca. Cuando este movimiento creció y se institucionalizó en tiempos posteriores, el deseo de alguna evidencia tangible de la transmisión resultó en la práctica de presentar al discípulo un certificado de iluminación (fig. 41), o bien un retrato del maestro en reconocimiento a sus méritos y a la aceptación de la línea del maestro (figs. 59, 60, 89, 99). En ambos casos, el requerimiento esencial era que el certificado fuera recibido directamente de las propias manos del maestro.<sup>35</sup>

Entre todas las obras caligráficas realizadas en este movimiento, la mayor reverencia estaba dedicada a estos documentos, que confirman la obtención de la iluminación y la posición del discípulo en la auténtica línea del maestro. No resulta difícil imaginar la veneración que se sentía por estos objetos, pues los discípulos que los obtenían no sólo valoraban los contenidos religiosos de las escrituras, sino la caligrafía misma, al ser ésta un fiel reflejo de la personalidad del escritor y de su capacidad de expresión plasmada en un momento concreto de su existencia.<sup>36</sup> En muchas ocasiones se alcanzaron elevados logros estéticos mediante este tipo de caligrafías, las cuales presentan una fuerza expresiva insólita al encontrarse inspiradas fundamentalmente por circunstancias religiosas de carácter sumamente especial. De este modo, la gran categoría de muchas de las caligrafías realizadas por los monjes de este movimiento no es sólo indicativa del alto nivel cultural de sus creadores o de su grado de perfección técnica, sino principalmente de la profundidad de expresión lograda a través de una experiencia religiosa o espiritual.

---

<sup>35</sup> .- Cf. *ibíd.*, pp. XXXIX y XLIII.

<sup>36</sup> .- Si se piensa que en una caligrafía se expresan los rasgos de la personalidad total del escritor y el estado emocional en que se encontraba a la hora de escribir —lo que no resulta difícil al existir ciencias como la grafología que se dedican a demostrar estos aspectos de la escritura—, se comprenderá por qué el arte de la caligrafía adquirió en el contexto del budismo de Meditación una especie de carácter místico.

## DESARROLLO DEL ARTE DE LA CALIGRAFÍA EN CHINA

La caligrafía se desarrolló en China enormemente a partir de la dinastía Han (c. 403 a.C.-230 d.C.), desde el momento en que los implementos básicos de pintura —el papel, la tinta y el pincel— se encontraron disponibles. A partir de entonces, la caligrafía se convirtió en una de las artes principales, siendo practicada diligentemente por eruditos y hombres de letras, y tomada seriamente por los historiadores como señal de talento.<sup>37</sup>

### Estilos caligráficos

Durante la dinastía Shang (c. 1400-c. 1027 a.C.), cuando los ideogramas o caracteres pictográficos empezaron a ser utilizados en China en forma de inscripciones sobre conchas de tortuga o huesos de animales, existía un estilo de escritura muy diferente al actual, aunque el sistema básico continúa siendo el mismo. Bajo el primer emperador Ch'in, hacia fines del siglo III a. C., varios estilos existentes de escritura llamados en general *ta chuan* o “gran sello” fueron unificados y simplificados en la escritura llamada *hsiao chuan* o “pequeño sello”.<sup>38</sup> Mientras tanto, la “escritura clerical”, conocida como *li shu*, mediante la que se podía escribir de modo más rápido y eficiente, llegó a ser progresivamente de uso común y se empleó profusamente para la redacción de documentos.

En la subsiguiente dinastía Han (c. 206 a.C.-220 d.C.) la escritura de sellos cayó en desuso mientras la escritura clerical se desarrolló aún más. La rapidez de la escritura fue aumentada enormemente con la introducción de *ts'ao shu* o “escritura cursiva”, que abreviaba los caracteres en unos pocos trazos, unía los trazos dentro de un carácter y a veces unía un carácter con el siguiente. La escri-

---

<sup>37</sup> .- Cf. Weng, Wan-go H. C. 1982, p. 214.

<sup>38</sup> .- El nombre escritura de “sello” fue ideado en tiempos posteriores, cuando estos estilos fueron usados principalmente en sellos eslabados (como aquellos que aparecen impresos de color carmesí en las pinturas). Las palabras “grande” y “pequeña” no se refieren a su tamaño, sino a la derivación de “pequeño sello” desde “gran sello”. Cf. *ibid.*, p. 214.

tura cursiva asumió las funciones utilitarias de la escritura clerical, que fue relegada para un uso formal en inscripciones, reemplazando a los dos tipos de escritura de sellos.

El periodo de desunión que comenzó a partir del año 220 d. C. vio la emergencia del estilo *kai shu* o “escritura regular”, que llegó a convertirse en el estándar de la escritura china moderna. En la escritura regular, los caracteres adquirieron una estructura rectilínea y una mayor verticalidad, mientras que la acentuada horizontalidad, las terminaciones duras e intencionalmente decorativas de los trazos horizontales y diagonales, y las líneas curvas de la escritura clerical fueron eliminados. Cuando la escritura regular se liberó a causa de la rapidez, eliminándose unos trazos y uniéndose otros, se convirtió en *hsing shu* o “escritura corriente” (o “semi cursiva”). Al escribir un mismo carácter en un mismo estilo, cada maestro creaba con su personalidad una manera distintiva, que es reconocible fácilmente en la caligrafía de sus seguidores.<sup>39</sup>

Aunque la producción caligráfica en el contexto del budismo de Meditación de Asia Oriental es de una gran variedad, una característica aparente en muchas de las caligrafías realizadas por monjes de este movimiento es la de presentar una escritura realizada de un modo muy libre. Al ser el estilo cursivo el que permite una más libre expresión de la espontaneidad, éste fue el elegido principalmente por muchos monjes que se expresaron mediante la práctica de este arte.

#### **CALIGRAFÍA CH’AN EN CHINA**

Durante el periodo de las Seis dinastías (220-589), la escritura de tinta sobre papel alcanzó una enorme calidad, y los diferentes estilos desarrollados llegaron a ser normativos para los desarrollos posteriores. Wang Hsi-chih (307-365) y su hijo Wang Hsien-chih (344-388) son dos figuras prominentes de este periodo cuyas obras fueron estudiadas exhaustivamente a través de originales o

---

<sup>39</sup> .- Cf. *ibíd.*, p. 214.

de copias durante el periodo Sung (960-1227) y marcaron el estilo de muchos maestros calígrafos de esta época.<sup>40</sup>

Se piensa que la pieza de caligrafía más antigua de la mano de un monje Ch'an preservada en Japón es una carta del periodo Sung escrita por Tao-ch'ien (fechas desconocidas).<sup>41</sup> Tao-ch'ien, quien además de como experto calígrafo alcanzó fama por sus composiciones de poesía, parece haber estado asociado con muchos de los eruditos y letrados de la dinastía Sung del norte, incluido Su Tung-p'o (1036-1101). Su estilo es en parte deudor de Wang Hsi-chih, aunque parece haber sido influenciado en sus últimos años por Su Tung-p'o.<sup>42</sup>

Sin embargo, el estilo caligráfico más admirado en Japón no es el de tipo ortodoxo representado por el ejemplo de Tao-ch'ien, sino el perteneciente a una categoría de obras menos convencionales y bastante más personales, como pueden ser las de Yüan-wu K'ê-ch'in (jp., Engo Kokugon, 1063-1135). Las caligrafías de Yüan-wu, el compilador de la colección de *kôan* titulada *Registro de la piedra verde* (jp., *Hekiganroku*; ch., *Pi-yen lu*), fueron las que ejercieron la mayor influencia en el desarrollo caligráfico de autores posteriores pertenecientes al movimiento de Meditación.<sup>43</sup> Otras obras de algunos de sus discípulos, como las de Ta-hui Tsung-kao (1089-1163) —quien destruyó el *Registro de la piedra verde*—, continuaron con su tradición estilística.<sup>44</sup>

---

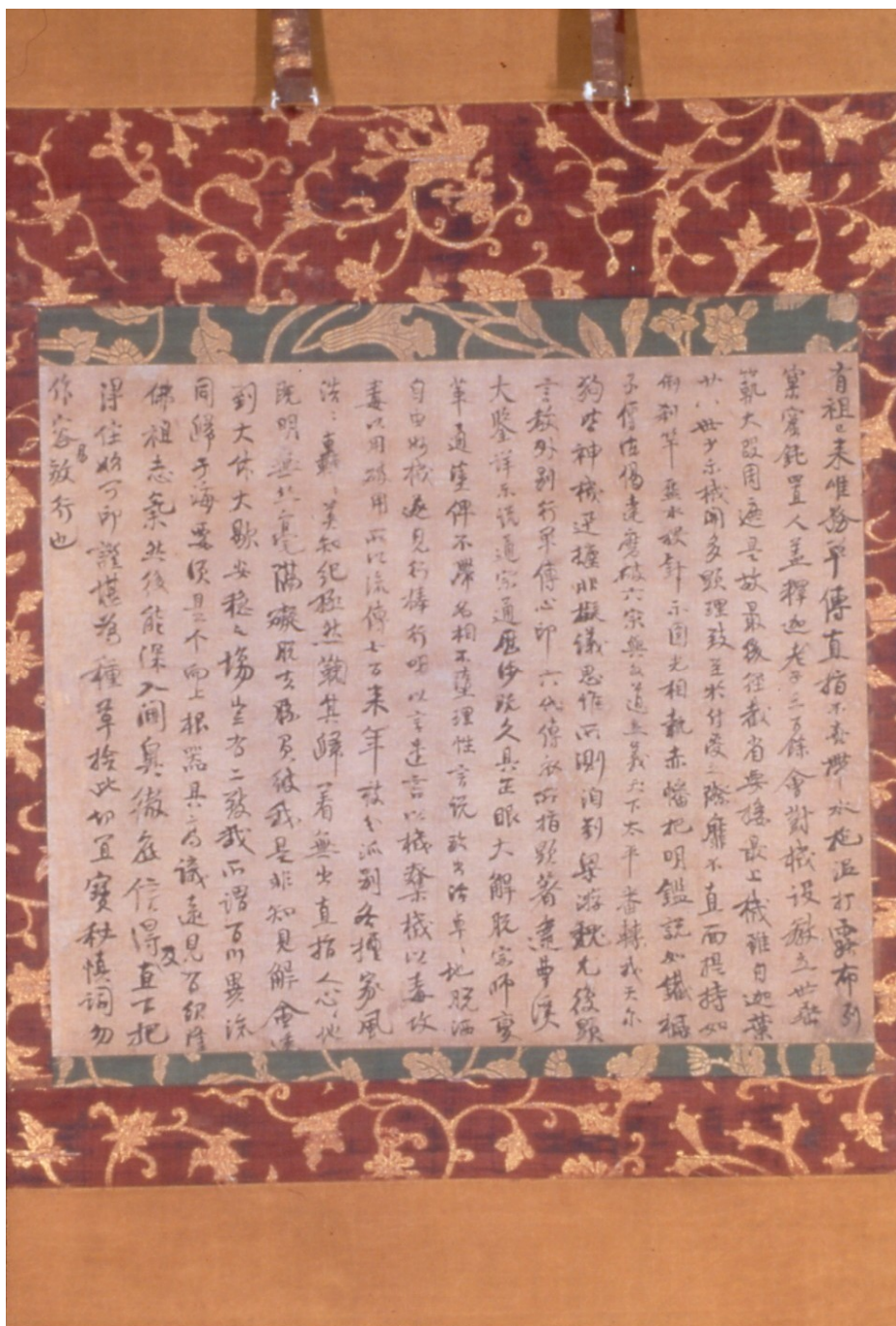
<sup>40</sup> .- Cf. Dumoulin, Heinrich 1990, p. 232. Existe cierta evidencia de que las actitudes de los monjes Ch'an influenciaron en cierto grado a muchos eruditos y letrados chinos que se asociaron con ellos durante los periodos Sung del norte (960-1126) y Sung del sur (1127-1279), y quizás incluso en su estilo caligráfico. Cf. Fontein, Jan y Money Hickman 1970, p. XLIV.

<sup>41</sup> .- Cf. *ibid.*, p. XLIII. Según observa Hisamatsu Sin'ichi, existe una obra atribuida a Nan-ch'üan P'u-yüan (748-835) conservada por la familia Kisû Tokugawa que es ostensiblemente muy anterior. Cf. Hisamatsu, Sin'ichi 1974, p. 23. No obstante, Nan-ch'üan es considerado formalmente como un escolar de la escuela Fa-yen y de la escuela del Camino del Medio. Sobre Nan-ch'üan, ver la entrada de este maestro en la tabla titulada *Relación de maestros Ch'an*, volumen I, p. 382.

<sup>42</sup> .- Cf. *ibid.*, p. XLIII.

<sup>43</sup> .- Cf. *ibid.*, p. XLIII.

<sup>44</sup> .- Sobre la figura de Ta-hui, ver arriba, volumen I, pp. 386-387.



41. Fragmento de *inka-jô* o certificado de completa competencia en el sacerdocio, por Yüan-wu K'ê-ch'in (jp., Engo Kokugon). Tinta sobre papel, siglo XII. Este maestro de la escuela Lin-chi (jp. Rinzaï) dio este certificado a su discípulo Hung-ch'ih Shao-lung (jp., Kikyû Jôryû, 1077-1136). Se dice que fue extraviado en un antiguo cilindro de paulonia, por lo que ha llegado a ser conocido con el nombre de *Nagare Engo* (*Engo flotante*). Este documento, que fue escrito por Yüan-wu a los 62 años de edad, predica el espíritu del budismo de Meditación con un aire de refinada simplicidad. Museo Nacional, Tokyo.

Entre los admiradores de las obras del pasado que también crearon un estilo propio se encontraba un monje Ch'an llamado Huang T'ing-chien (1045-1105), quien había practicado con el maestro Hui-t'ang Tsu-hsin (1025-1100) y obtuvo cierto grado de realización mediante la práctica de la meditación.<sup>45</sup> Las obras caligráficas de Huang-T'ing-chien tuvieron una profunda influencia en la caligrafía de muchos monjes Zen que en tiempos posteriores se dedicaron a este arte, como fueron Shunjô (1166-1227) o Shûhō Myôchō (Daitō Kokushi, 1282-1337).<sup>46</sup> El pronunciamiento de Huang T'ing-chien sobre su propio estilo, “en mi caligrafía no existe un método básico”, refleja la originalidad y excentricidad propia del budismo de Meditación (fig. 42).<sup>47</sup>

El monje Ch'an Huang T'ing-chien es considerado como uno de los cuatro grandes calígrafos chinos del periodo Sung, aparte de ser también reconocido por la excelente calidad de su poesía y sus ensayos. Se cuenta de él que practicó durante treinta años a través de los mejores ejemplos disponibles de caligrafía del periodo Sung, hasta que finalmente descubrió las obras de los grandes estilistas cursivos del periodo T'ang, Chang-hsü (siglo VIII) y el monje Huai-su (725-785). Los rollos que contienen los dichos de Huang-T'ing-chien, conocidos como *Tsu shang tso t'ieh* (*Dichos de un monje budista Ch'an*), reflejan su pincelada consumada tras haber estudiado a estos dos grandes maestros del periodo T'ang. La estructura espacial y el impulso continuo de su pincelada se deben en gran medida a la influencia proveniente de Huai-su. Pero la alternancia de trazos finos y gruesos, y la tendencia a realizar una extensión diagonal de los caracteres, son propios del estilo de Chang-hsü.<sup>48</sup>

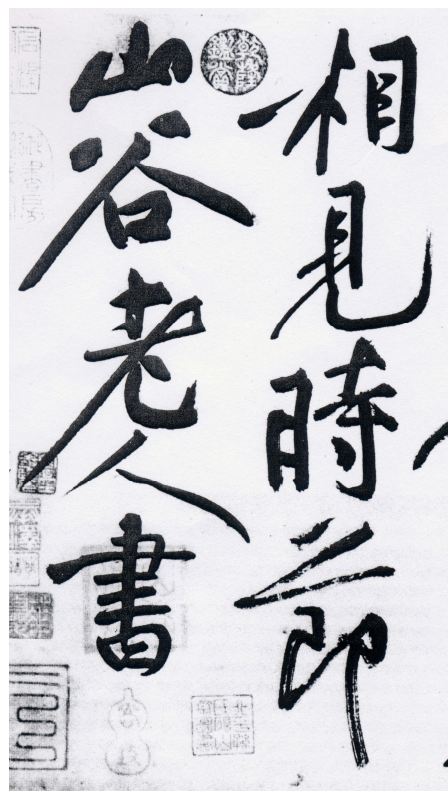
---

<sup>45</sup>.- Según anota Dumoulin: “Huang T'ing-chien parece haber sido una de las primeras personas que conscientemente percibieron la relación entre el arte de la escritura y el Zen. La conexión surgió en él cuando cayó en la cuenta de la diferencia que la iluminación había provocado en el modo en que utilizaba el pincel. Tras la iluminación, sus escrituras adquirieron una vitalidad interior”. Dumoulin, Heinrich 1990, p. 232.

<sup>46</sup>.- Cf. *ibíd.*, p. 232.

<sup>47</sup>.- Fontein, Jan y Money Hickman 1970, p. XLIV.

<sup>48</sup>.- Cf. Weng, Wan-go H. C. 1982, p. 222.



42. *Dichos de un monje budista Ch'an*, por Huang T'ing-chien. Detalle de las dos últimas líneas del rollo, incluyendo la firma del calígrafo (línea de la izquierda). Se trata de la obra de madurez de este autor en el estilo “salvaje” cursivo (*k'uang ts'ao*). Museo del Palacio, Pekín.

Junto a Huai-su, el monje “salvaje” amante de la bebida que desarrolló su actividad durante el periodo T'ang (618-907), otro monje anterior a Huang-T'ing-chien que practicó un estilo de caligrafía cursiva “salvaje” durante el periodo de las Cinco dinastías (907-960) fue Yang Ning-shih (837-954), pudiendo ser consideradas las obras de ambos como ejemplos de la técnica de tinta salpicada que se haría famosa en manos de los pintores Shih-k'o, Liang K'ai y Much'i.<sup>49</sup> Entre los monjes Ch'an posteriores a Huang-T'ing-chien que destacan por su libre estilo caligráfico se encuentran, Mi-an Hsien-chieh (1118-1286), Chang Chi-chih (1186-1266), Chung-feng Ming-pen (1263-1323), Ku-lin Ching-mao (1262-1329), Yüeh-chang Cheng-yin (1267-¿1350?) y otros.

<sup>49</sup> .- Cf. Hisamatsu, Sin'ichi 1974, p. 23.

En China, donde el peso de la tradición de los estilos establecidos de caligrafía era demasiado poderoso, la caligrafía altamente personalizada y poco convencional de los monjes Ch'an no parece haber sido bien recibida fuera de los círculos del propio movimiento de Meditación, y llegó a declinar con el paso del tiempo. En Japón, sin embargo, donde el Zen llegó a ejercer una importante influencia durante gran parte de la historia cultural de esta nación, la caligrafía de los monjes de este movimiento estableció el estándar de la excelencia y llegó a ser ampliamente emulada en la sociedad secular.

### **CALIGRAFÍA ZEN EN JAPÓN**

Numerosas obras caligráficas de los monjes Ch'an del periodo Sung fueron estudiadas en Japón a partir de que las introdujeran monjes que habían viajado a China, como Eisai, Dôgen o Enni Ben'en, siendo tanto Dôgen como Eisai excelentes calígrafos cuyas pinceladas produjeron extraordinarias obras de arte. Muchos maestros Ch'an que eran expertos calígrafos llegaron también a Japón y enseñaron los prodigios que podían lograrse mediante los trazos de tinta.

Entre los maestros chinos pertenecientes al movimiento de Meditación que llegaron durante el siglo XIII a Japón, uno de los más destacados calígrafos fue Lan ch'i Tao-Lung (Rankei Dôryû, 1213-1278), quien fue nombrado abad del templo Kenchô-ji Kamakura en 1253 por el regente Hôjô Tokiyori.<sup>50</sup> Sus caligrafías exhiben un estilo bastante ortodoxo que indica la influencia del maestro chino Chang Chi-chih,<sup>51</sup> aunque no puede decirse que se encuentren exentas de originalidad (figs. 43, 45). Wu-hsüen Tsu-yan (1226-1286) fue otro de los monjes Ch'an que estuvieron activos en Japón y que dejaron soberbias muestras de caligrafía (fig. 44). Otros monjes Ch'an que realizaron sobresalientes obras caligráficas en Japón fueron Ching-cho Cheng-ch'eng (1274-1340) e I-shan I-ning (1247-1317).

---

<sup>50</sup> .- Sobre Lan-ch'i Tao-Lung, ver arriba, volumen I, pp. 397 y 410.

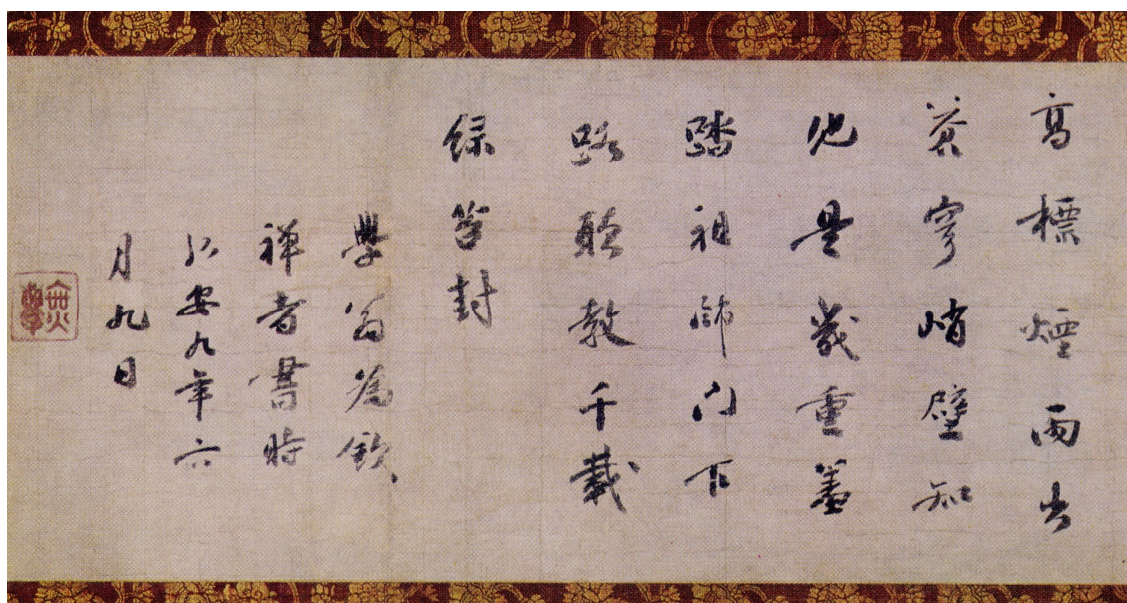
<sup>51</sup> .- Cf. Fontein, Jan y Money Hickman 1970, p. XLIV.



長老首座區々力行不知為誰家事挂佛袈裟受信施食苟無見  
 害它時戴角披毛千生劫償他者在今後沐浴日昏鐘鳴至二更三點  
 轉更至曉鐘時並要坐禪不得堂起來者罰出院 四更五點後坐禪  
 收洗面桶五更一點後若有洗面者罰油一斤 昏鐘鳴後至定鐘時不許向火  
 二更一點後坐禪侍者埋爐中火若有開向者罰二斤油 四更一點至五更二點並  
 不許向火犯者罰二斤油 火爐頭僧堂內並不許說話犯者罰一斤油 行步有聲  
 揭簾展糙者罰一斤油 堂中行路至二各宜自守勿犯此規謹此奉聞的作  
 文具  
 住山蘭溪 道隆 白

43. Reglamento diario para los monjes del Kenchô-ji, por Lan-ch'i Tao-lung (jp., Ran-kei Dôryû). Tinta sobre papel, siglo XIII. Aquí se expone la necesidad de practicar *za-zen* y estudiar *dô*. Asimismo, se incluyen admoniciones para prevenir la pereza y la holganza, y normas de etiqueta o comportamiento en el templo. Kenchô-ji, Kamakura.





44. *Enseñanzas Zen*, por Wu-hsüen Tsu-yan. Tinta y color sobre papel, 1286. Museo Gotô, Tokyo.



45. *Furan (Orquídeas en la brisa)*, por Lan-ch'i Tao-lung (jp., Rankei Dôryû). Tinta sobre papel, siglo XIII. Museo Gotô, Tokyo.

Aunque la mayor parte de las caligrafías elaboradas por monjes del movimiento de Meditación se encuentran en templos Zen, existen numerosos ejemplares de *bokuseki* en colecciones públicas y privadas de Japón. Las colecciones más numerosas son las de los templos Engaku-ji y Kenchô-ji en Kamakura, donde estaba localizada la capital de Japón cuando el Zen fue introducido en este territorio, y las de los templos Tôfuku-ji y Daitoku-ji en Kyoto, donde fue trasladada la capitalidad a partir del periodo Muromachi.

Resulta interesante destacar el hecho de que la cultura Zen de Kamakura difiere significativamente de la de Kyoto. En Kamakura, siguiendo el ejemplo de Tokiyori, muchos monjes chinos de este movimiento fueron invitados para establecer templos en sus dominios. De este modo, Kamakura se convirtió durante el siglo XIII en una esfera cultural china en el corazón del Japón oriental. En líneas generales, los aspectos del arte y la cultura *zen* que no llamaron la atención de los gustos aristocráticos se quedaron a medio camino en Kyoto, ofreciendo una impresión de recatada simplicidad, de tal modo que la cultura y el arte de Kamakura exhibe una mayor multiplicidad que preserva el estilo chino derivado de la cultura Ch'an.

A pesar de lo referido, en Kyoto se conservan también numerosos ejemplos de caligrafías de monjes Ch'an. En el templo Tôfuku-ji, por ejemplo, se conservan una gran cantidad de caligrafías procedentes de China que fueron traídas personalmente en 1241 por Enni Ben'en (Shôitsu Kokushi 1202-1280) o enviadas a él posteriormente desde China en honor a la fundación del templo Jôten-ji en Hakata.

Otro ejemplo destacado de colecciones de caligrafía china en Kyoto es el representado por el templo Daitoku-ji, la cual incluye no solamente caligrafías chinas de gran calidad, sino muchas otras piezas de *bokuseki* elaboradas durante un periodo de tiempo considerable. El estudio de esta colección por sí sola permite hacerse una idea general de las principales corrientes, estilos y desarrollos de las caligrafías de los monjes del movimiento de Meditación chinos y japone-

ses desde principios de la dinastía Sung hasta el periodo Edo. El ejemplo más antiguo conservado en esta colección es una pieza del maestro chino Mi-an Hsien-chieh (1107-1186), quien fue una de las figuras más importantes del primer periodo de la dinastía Sung, en cuya línea se incluyen nombres de grandes calígrafos chinos como Lan ch’i Tao-Lung, Hsü-t’ang Chih-yü e I-shan I-ning.<sup>52</sup>

Entre las obras más destacadas de esta colección se encuentran ejemplos del fundador de la línea *ôtôkan*, Daiô Kokushi (jp., Nanpô Jômyô, 1235-1308), quien inició su formación en Japón Lan-ch’i Tao-lung y posteriormente viajó a China donde recibió la sanción de Hsü-t’ang Chih-yü (Kidô Chigu, 1185-1269), y del sucesor de Daiô, Daitô Kokushi (jp., Shûhô Myôchô, 1282-1337), quien fue nombrado primer abad del Daitoku-ji por el emperador Hanazono.

El estilo de Daitô Kokushi representa la fusión de su propia fuerza de expresión con la manera caligráfica de Huang T’ing-chien, quien fue uno de los maestros del periodo Sung del norte más emulados. A pesar de la introducción por parte de Daitô de un estilo que puede ser calificado como “excéntrico”, la cualidad incisiva y elegante de los caracteres de Huang T’ing-chien se encuentra reproducida en muchas de sus obras.<sup>53</sup>

El sucesor de Daitô en el puesto de abad en Daitoku-ji, Tettô Gikô (1295-1369) fue también un reconocido calígrafo.<sup>54</sup> En la caligrafía que aquí se representa, aparece inscrito su nombre de pluma, *Korin*, el cual se compone de dos ideogramas: el de la derecha, *ko*, es el ideograma de “tigre”, y el de la izquierda, *rin*, el ideograma de “bosque”. Los dos caracteres, *ko* y *rin*, que aparecen en esta obra se encuentran entre los mejores ejemplos de la obra de Gikô. La inscripción a ambos lados de las dos grandes letras puede traducirse así: “Escrito por Tettô Gikô para Sôzan Inô”, lo que significa que la caligrafía fue otorgada por Gikô a este discípulo.

---

<sup>52</sup> .- Cf. Fontein, Jan y Money Hickman 1970, p. XLIV.

<sup>53</sup> .- Cf. *ibid.*, p. XLIV.

<sup>54</sup> .- Sobre el linaje *ôtôkan*, ver arriba, volumen I, pp. 410-414.





46. Nombre de pluma: *Korin*, por Tettô Gikô. Tinta sobre papel, siglo XIV. Museo Nacional, Tokyo.

La expresión de sentimiento individual que es transmitida en las obras de estos dos destacados maestros del linaje *ôtôkan* no puede ser vista en los anteriores estilos caligráficos. Repentinamente, se revela con unas pocas pinceladas la personalidad individual de sus autores, quienes, desestimando los estilos tradicionales, hicieron surgir un estilo enteramente nuevo que da expresión a unas formas plenas de libertad.

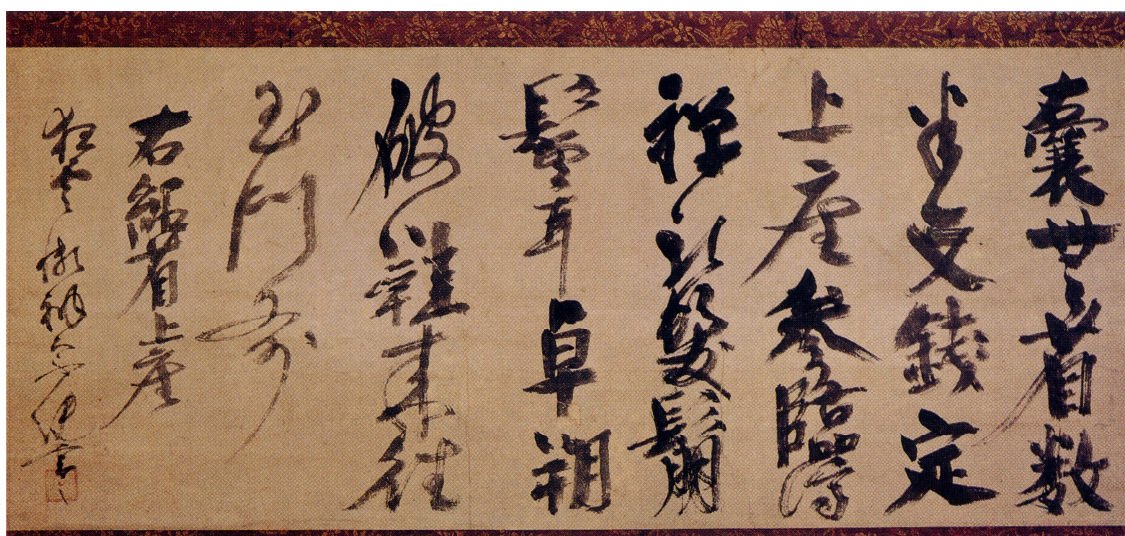
Dentro de esta línea, sin duda el pincel más dinámico durante gran parte del siglo XV fue el de Ikkyû Sôjun (1394-1481), quien es valorado unánimemente por la crítica como el maestro que exhibe el estilo más elegante, a la par que libre y salvaje. El gran carácter y fuerza de convicción que Ikkyû poseía, se refleja inevitablemente en sus trabajos caligráficos y pictóricos (figs. 47, 48, 53, 79, 89), mediante los que expresó enseñanzas tradicionales de la escuela Rinzaï y también algunas de sus intuiciones más íntimas en relación con la doctrina del budismo Zen.



47. *Pareja de caligrafías*, por Ikkyū Sōjun. Tinta sobre papel, siglo XV. Shinju-an, Daitoku-ji, Kyoto. En los dos rollos de caligrafía puede leerse una máxima que refleja la dialéctica de la no dualidad: “No hagas mal, haz mucho bien”, la cual se hizo famosa a partir del diálogo entre Niao K’o y Po Chū-i. Ikkyū inició cada línea con caracteres pintados en un estilo de escritura formal (*kai*), pero a medida que iba escribiendo cambió a semi cursivo (*gyō*) y cursivo (*sō*), reduciendo al mínimo los trazos necesarios para representar cada carácter, como si fuera impulsado por una fuerza semejante a la de un vendaval.



El pincel de Ikkyû no encuentra parangón por su intensidad y abandono salvaje. Los caracteres vibran con furiosa energía y flotan insinuantemente sobre el papel como una corriente fluvial estremecedora. Sus caligrafías demandan una total atención por parte del espectador que hace frente a sus obras, y a través de ellas puede llegar a recibirse una impresión real del sentido de profundidad Zen de Nube Loca.<sup>55</sup>



48. Poesía de la colección de *kôan* del siglo XI titulada *Registro de la piedra verde*, por Ikkyû Sôjun. Tinta sobre papel, siglo XV. Museo Gotô, Tokyo.

Durante el siglo XVI, una época marcada por la inestabilidad, no surgieron en la escuela del templo Daitoku-ji muchas figuras destacadas en el arte de la caligrafía. Sin embargo, durante el periodo Momoyama comenzó a renovarse el interés general por este arte y se produjo una gran demanda de caligrafías de monjes de Daitoku-ji, lo cual fue debido en parte al interés despertado por el “camino del té”,<sup>56</sup> donde una parte esencial era concedida al hecho de colgar un

<sup>55</sup> .- Cf. Stevens, John 1993, p. 50.

<sup>56</sup> .- El Daitoku-ji continuó siendo una fuente de inspiración para el “camino del té” y aportó numerosas formas de expresión caligráfica durante los siglos posteriores, permaneciendo hasta hoy día como un centro que mantiene estrechos lazos con las actividades del té. Cf. Covell, John Carter y Yamada Sobin 1974.

rollo de caligrafía o pintura que describía el tema fundamental de cada sesión. Durante este periodo se produjeron obras pequeñas con los caracteres escritos de una manera austera y precisa.<sup>57</sup>

Durante la primera mitad del siglo XVII, maestros de Daitoku-ji como Kôgetsu Sôgan (1574-1643) y Takuan Sôhō (1573-1645) regresaron a un estilo más amplio y dinámico que el que se había difundido en el siglo anterior.<sup>58</sup> Ambos maestros preferían escribir frases cortas expresadas con muy pocos caracteres que contenían frecuentemente algún tipo de enseñanza *zen*, en un intento de llevar a cabo todas las posibilidades estéticas que ofrece el formato de rollo colgante, y fueron figuras centrales en el resurgimiento de la tradición de Ikkyū.

Las caligrafías de Kôgetsu Sôgan suelen estar escritas mediante un estilo audaz e impulsivo. Debido a que pintaba empapando de tinta el pincel una sola vez y permitía que la tinta de éste se secase, lograba que los últimos caracteres tuvieran una apariencia más fina y rasgada, dejando al descubierto la estructura de los trazos, lo que contrasta con los trazos sólidos de tonos muy oscuros que realizaba en primer lugar.

Takuan Sôhō, quien llegó a ser abad de Daitoku-ji en 1609, es conocido como el severo maestro que inició a Miyamoto Musashi en los misterios del Zen y el arte del manejo de la espada. Aunque también pintó ocasionalmente, debe su fama como artista a sus obras caligráficas. Takuan gustaba especialmente del formato horizontal, escribiendo uno o dos caracteres de escritura espesa en la parte derecha y añadiendo una explicación en forma poética inscrita en caracteres de menor tamaño en la parte izquierda. La más célebre obra de este tipo es la pieza caligráfica que Takuan escribió en su lecho de muerte, en la que aparece representado el carácter para la palabra “sueño” seguido de un poema.

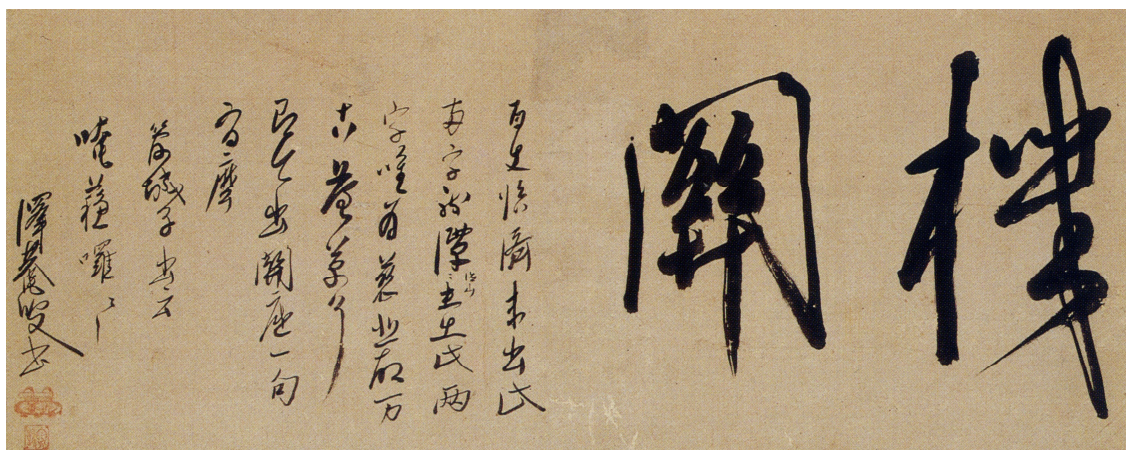
---

<sup>57</sup> .- Cf. Fontein, Jan y Money Hickman 1970, pp. XLV y 158.

<sup>58</sup> .- Tanto Kôgetsu Sôgan como Takuan Sôhō fueron discípulos de Shun'oku Shuon (1529-1611), quien era también maestro de los famosos Kōbō Enshū y Furuta Oribe.



El ejemplo que se muestra aquí se conforma en gran medida al estilo y diseño general del *Sueño* de Takuan. Los ideogramas alargados aparecen escritos en un estilo corriente (*gyô*) dinámico, mientras que la explicación está escrita en estilo cursivo (*sô*). El título de esta obra, *Kikan*, consiste en un término técnico empleado específicamente en el budismo Zen para denotar “entrelazamiento de diferenciación”. Tras obtener un *kensho* o *satori* inicial, el seguidor del Zen debe seguir practicando hasta comprender plenamente la idea de diferenciación, lo cual se realiza paso a paso, a través del estudio de *kôan* que tratan de este aspecto zen particular. En su explicación, Takuan traza la idea de *kikan* al maestro chino Lung-t’ang Ch’un-hsin y su discípulo Tê-shan Hsüan-chien.<sup>59</sup>

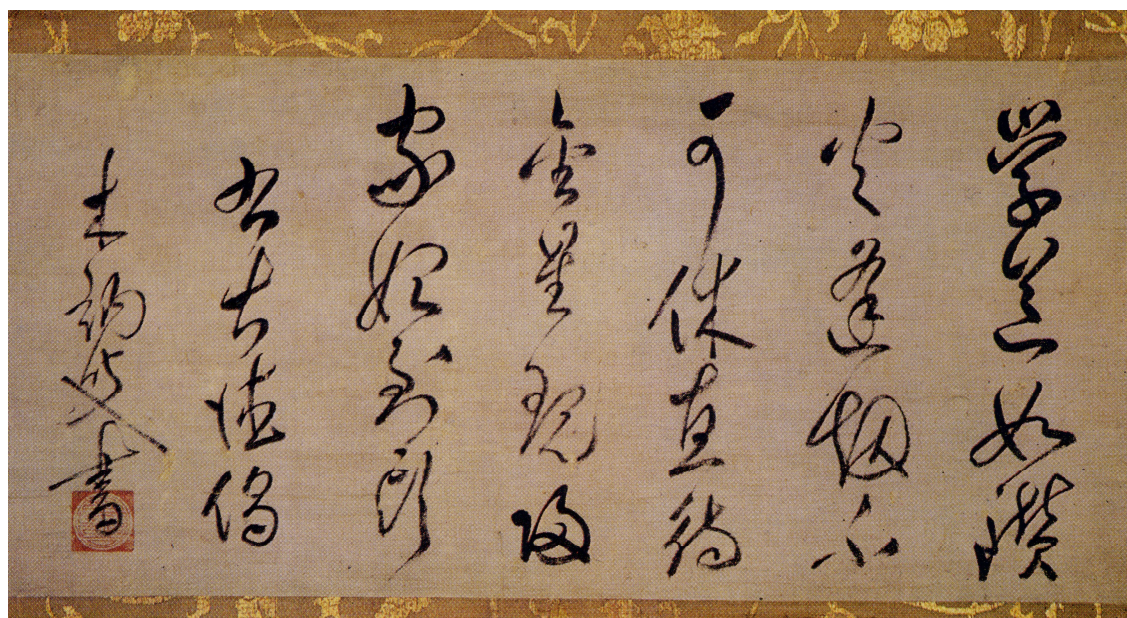


49. *Kikan* (*Mecanismo*), por Takuan Sôhō. Tinta sobre papel, siglo XVII. Fundación Eisei Bunko, Tokyo.

Dentro de los templos pertenecientes al sistema *gozan*, el cual ejerció una incalculable influencia en la sociedad japonesa durante el periodo Muromachi, también se extendió enormemente el arte de la caligrafía. A partir del siglo XIV fue desarrollado en los templos de este sistema el movimiento conocido como Literatura de las Cinco Montañas (*Gozan Bungaku*), que llevó las artes de la caligrafía, la pintura y la literatura a límites muy elevados.

<sup>59</sup> .- Cf. Fontein, Jan y Money Hickman 1970, p. 159.

Aunque el estímulo inicial para el desarrollo de las actividades artísticas provino inicialmente de maestros Ch'an emigrantes, como I-shan I-ning o Ku-lin Ching-mao, la responsabilidad fue asumida pronto por monjes japoneses como Sesson Yûbai (1290-1346), Kokan Shiren (Kokan Kokushi 1287-1346), Musô Soseki (Musô Kokushi 1275-1351), Gidô Shûshin (1324-1388) y Zekkai Chûshin (1336-1405), quienes fueron muy estimados en los círculos literarios por sus excelentes composiciones poéticas en chino y sus méritos caligráficos a partir de modelos chinos, existiendo admirables ejemplos surgidos de sus pinceles.



50. *Enseñanzas zen de maestros del pasado*, por Musô Soseki (Musô Kokushi). Tinta sobre papel, siglo XIV. Museo Gotô, Tokyo.

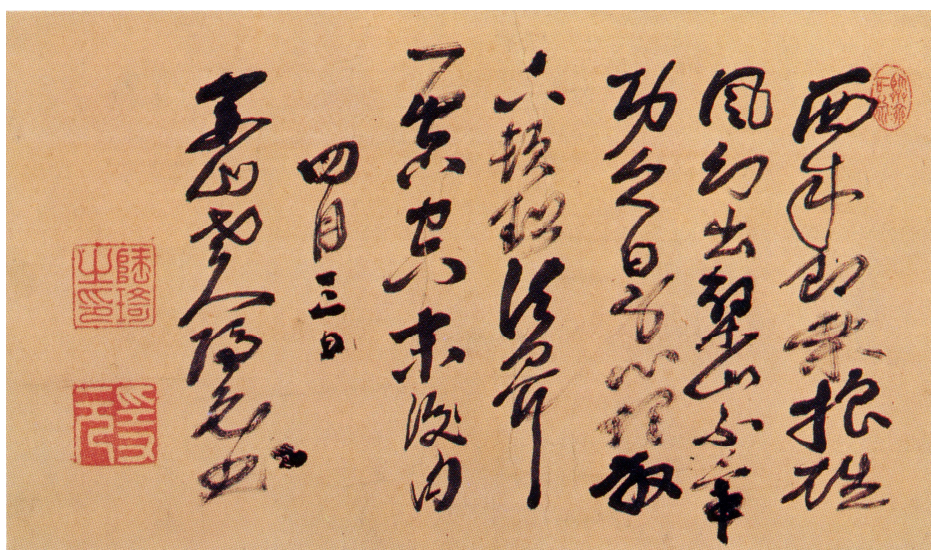
En cuanto al fundador nominal de este movimiento, I-shan I-ning, se especializó en el estilo “cursivo” o de “hierba”, tomando su inspiración de los grandes maestros de este estilo del periodo T'ang, Huai-su y Chang-Hsü. La influencia del estilo de I-shan I-ning se extendió ampliamente en Japón, y es aparente en las obras de su discípulo Musô Soseki (fig. 50). Por contraste, los estilos de Sesson Yûbai y Kokan Shiren muestran una gran deuda con el influyente estilo de Huang T'ing-chien, el cual produjo una de las ramas más firmes en la



caligrafía japonesa, aunque los estilos de los letrados calígrafos chinos como Su T'ung-p'o, Chang Chi-chih y Chao Mêng-fu pueden ser también distinguidos en muchas obras japonesas de los periodos Kamakura y Muromachi.<sup>60</sup>

Ôsen Keisan (1429-1493), quien fue enormemente respetado como erudito y calígrafo, es una de las figuras representativas del movimiento literario de los *gozan* durante el siglo XV. Durante el siglo XVI, las actividades literarias de estos templos decayeron y el interés principal derivó hacia los estudios académicos. La caligrafía de los monjes del sistema *gozan*, mostró entonces una tendencia hacia el acomodamiento con las escuelas japonesas nativas de escritura.

Tras un periodo en que se había reducido el intercambio con China y se deterioró el estilo chino de escritura en Japón, a partir del siglo XVII se produjo un renacimiento de este arte con la llegada de la escuela Ôbaku, que trajo el estilo contemporáneo de caligrafía china a Japón.



51. *Yuige* (poema budista de muerte), por Yin-yüan Lung-ch'i (jp., Ingen Ryûki). Tinta sobre papel, siglo XVII. Ôbaku-san Manpuku-ji, Uji. Escrito por Yin-yüan el mismo día de su muerte, 3 de abril de 1673, un día después de recibir el título de *Daikô Fushô Kokushi*. En el poema se lee: "Viniendo del oeste, el budismo es fecundo como un castaño, Pero yo, viviendo en Monte Ôbaku, no he hecho nada para ayudar. Hoy mi cuerpo y mi corazón mueren, Pronto pasaré al vacío".

---

<sup>60</sup> .- Cf..*ibíd.*, p. XLVI.

Aparte de numerosos textos de poesía, filosofía, religión e historia, Yin-yüan Lung-ch'i (Ingen Ryûki, 1592-1673), el fundador de la escuela Ôbaku, había traído consigo muchas pinturas y caligrafías. Tales obras, junto con la guía espiritual que ofrecían los monjes Ôbaku, atrajeron la atención de muchos artistas e intelectuales hacia sus templos.

Otros muchos monjes del movimiento Zen, como Hakuin Ekaku (1685-1768), Sengai Gibon (1751-1837) y Ryôkan Taigu (1758-1831), destacaron en tiempos posteriores por sus composiciones caligráficas además de por su gran aportación en otros campos artísticos.



52. *Buji (Nada especial)*, por Sengai. Tinta sobre papel, siglo XIX. Museo Idemitsu, Tokyo.

## PINTURA A LA TINTA CH'AN Y ZEN

Al igual que en el caso de la caligrafía, la pintura del budismo de Meditación constituye solamente una pequeña parte del conjunto de la producción artística de Asia Oriental, si bien es considerada como una de las corrientes más destacadas de la pintura debido a las especiales características que exhiben muchas obras creadas por monjes de este movimiento.

Debido a que el budismo de Meditación es una rama del amplio tronco del budismo, la pintura propia de este movimiento debe ser llamada pintura budista. No obstante, la pintura del budismo Ch'an y Zen difiere enormemente del resto de la creada en las distintas escuelas budistas. La principal razón de esta diferencia se sustenta en la doctrina de este movimiento, que surgió en China como una forma de budismo impregnada de muchos de los ideales del taoísmo filosófico. Las teorías confucianas, que habían dominado el arte de la dinastía Han (206 a.C.-220 d.C.), habían comenzado a quedar relegadas por un nuevo enfoque estético en el que cobró auge el taoísmo durante los periodos de la dinastía Wei del Norte (siglos IV-VI) y la dinastía Sui (581-618). Esta nueva visión del arte incorporó las recién llegadas influencias budistas, desarrollándose obras caligráficas y pictóricas de una gran perfección técnica con un contenido cargado de las ideas subyacentes en las doctrinas de Buda y Lao tzu. El proceso de síntesis, que se inició a partir del siglo IV con la traducción de los *sûtra* budistas al idioma chino, provocó una fusión de términos taoístas y budistas que contribuyó a acercar a ambas teorías hasta el punto de llegar a cobrar forma durante el siglo VII una nueva corriente de budismo: el Ch'an.<sup>61</sup>

La ideología budista, que según fue interpretada en las enseñanzas del movimiento de Meditación concebía la figura de Buda como un principio universal que podía manifestarse en cada persona, se encontraba en realidad muy

---

<sup>61</sup> .- Sobre el taoísmo filosófico, ver arriba, volumen I, pp 181-192. Sobre el origen del budismo de Meditación y sus lazos con el taoísmo filosófico y otras doctrinas, ver arriba, volumen I, pp. 443-454.

cercana a la concepción del *tao* en el contexto del taoísmo filosófico, donde este principio trascendental anterior al mismo universo se manifiesta en cada cosa del mundo. Numerosos fueron los rasgos que el budismo de Meditación adoptó del taoísmo filosófico, aunque tal vez lo más significativo en relación con la expresión artística sea que esa misma penetración en la naturaleza de las cosas mediante un acto de percepción que nada tiene que ver con el intelectualismo, condujo a representar dicha visión cósmica de un modo totalmente diferente a como se había realizado con anterioridad en el resto de las escuelas budistas. El continuo uso de la representación de la naturaleza, especialmente por medio de las pinturas de paisaje, sirvió como un modo de expresar la penetración en la realidad alcanzada por los seguidores del movimiento de Meditación. Tal vez en algunos casos en que ciertos monjes Ch'an y Zen lograron realizar sus pinturas desde el punto de vista de la iluminación (*satori*), pudo ser observado el mundo fenoménico con una mirada transformada por dicha experiencia y darse expresión a un sentimiento de unicidad con los elementos de la naturaleza.<sup>62</sup>

Ciertamente, la caligrafía y la pintura son artes que ofrecen medios ideales para transmitir una expresión de carácter original, de manera que se consideraron en este contexto como los vehículos más aptos para expresar las ideas e intuiciones de una persona en relación con la iluminación. En cuanto a la forma de expresión que puede reconocerse en las pinturas surgidas en el movimiento de Meditación, ya sean representaciones de figuras de la tradición, elementos de la naturaleza o paisajes, Hisamatsu Sin'ichi realizó la siguiente apreciación:

La pintura Zen indica no a un Buda o Paraíso formales e idealizados, como es usual en las pinturas budistas, sino que muestra directamente al verdadero Buda, que es anterior y libre de cualquier forma –esto es, el Ser sin Forma, o el Verdadero Ser, como es llamado en el Zen–.

Es en esta indicación del Ser sin Forma donde radica la unicidad de las

---

<sup>62</sup> .- Una discusión sobre los elementos taoístas, budistas y confucianistas presentes en las pinturas realizadas por monjes del movimiento budista de Meditación, puede consultarse en Brinker, Helmut 1987, pp. 10-19.

expresiones culturales Zen. Es por esta razón por lo que en esos paisajes Zen y calmadas pinturas vivientes, sentimos una única atracción e interés que no sentimos en otras pinturas. Esta atracción no es resultado de la curiosidad casual o interés en la novedad, sino un resultado de la expresión de algo muy profundo, algo que es fundamental en los seres humanos; es decir, nuestro Ser Verdadero –o sin Forma–.<sup>63</sup>

Entendiendo la pintura elaborada por los monjes de este movimiento como expresión del “ser sin forma”, Hisamatsu Sin’ichi manifestó que esta clase de expresión cultural es imposible que se produzca a menos que surja desde aquellas personas –o desde aquellos periodos– que han conocido el “Despertar del Ser sin Forma” como interés fundamental.<sup>64</sup> De este modo, tras delimitar los momentos de apogeo de este complejo cultural a los periodos Sung y Yüan de China, así como a los periodos Muromachi y Momoyama en Japón, donde se dieron las condiciones adecuadas para el funcionamiento y la expresión vigorosa de este “ser sin forma”, observó la característica distintiva que subyace en la pintura de este movimiento:

En el caso de la pintura Zen, no es, entonces, como es tan a menudo el caso con otros tipos de pintura, que una conciencia no libre de forma (el ser ordinario) pinte un objeto concreto; no es que el ordinario ser-con-forma trate de representar objetivamente lo que es sin forma; no es que el ser-sin-forma represente un objeto-con-forma; no es incluso que el ser-sin-forma objetivamente pinte lo que es sin forma. Más bien, es siempre el Ser sin Forma quien es, en toda ocasión, el sujeto creativo expresándose a sí mismo. Por consiguiente, la cuestión no es cuán hábilmente algo puede ser pintado de manera realista o impresionista. Es más bien un asunto de cuán libremente, como sujeto creativo auto-expresivo, el Ser sin Forma se expresa a sí mismo. De aquí sigue, consecuentemente, que cuando ocurre una expresión Zen –no importa lo que sea– es el Ser sin Forma el que está, en el verdadero sentido, siendo expresado. Esto significa, finalmente, que lo que pinta es también aquello que es pintado: lo que es pintado no es de ningún modo diferente a aquel que pinta. A través de lo que es pin-

---

<sup>63</sup> .- Hisamatsu, Sin’ichi 1974, pp. 18-19.

<sup>64</sup> .- Cf., *ibid.*, p. 19.

tado, aquel que pinta se expresa a sí mismo como el tema-autoexpresivo. En este sentido, el arte Zen no es realista ni tampoco impresionista, sino más bien es “expresionista”. Pero a diferencia de la expresión de lo que tiene forma, ésta es la auto-expresión del Ser sin Forma. Las características exclusivas de la pintura Zen derivan de esto.<sup>65</sup>

Existen con seguridad otras maneras de entender las pinturas surgidas en este movimiento. No obstante, dada la cualidad distintiva del pensamiento *zen* con respecto al de otros tipos de budismo y al de otros tipos de pensamiento no budista, parece lo más natural que en un arte de carácter altamente “auto-expresivo”, como es el caso de la pintura, se prefieran representar imágenes relacionadas con la revelación a la que puede accederse en esta misma vida a través de la práctica de la meditación, tal como es proclamado en este movimiento de budismo, en lugar de tratarse de representar símbolos de cualquier otra realidad de carácter religioso o espiritual.

En cuanto a las técnicas y a los estilos, las pinturas *zen* exhiben también un carácter que resulta ser muy adecuado para la expresión de las ideas del Zen. En estas pinturas no se persigue representar nada con absoluto detalle, sino que se trata de expresar el motivo que se quiere representar de un modo directo e inmediato. De este modo, la pintura *zen* traspasó los límites en que se encontraban fijados los otros tipos de pintura budista, y desarrolló un nuevo campo de expresión para dar forma plástica a su particular concepción del budismo.

## ICONOGRAFÍA EN LA PINTURA DEL BUDISMO DE MEDITACIÓN

Probablemente, el método más claro para establecer en qué consiste la pintura del movimiento budista de Meditación, sea el de observar los temas que han sido elegidos tradicionalmente como objeto de representación en el seno de este movimiento. En realidad, la evolución de este arte pictórico *zen* puede ser estudiada a través del desarrollo gradual de su repertorio de temas tradicionales.

---

<sup>65</sup> .- *Ibíd.*, p. 19.



Las pinturas de culto que son tradicionales en el resto de las escuelas budistas (figs. 3, 4) juegan un papel reducido para los actos rituales que se celebran en el budismo de Meditación, del mismo modo que ocurre con el caso de los textos sagrados del budismo *Mahâyâna*.<sup>66</sup> En primer lugar, siendo una doctrina intuitiva y meditativa contraria a la autoridad de los *sûtra* que es proclamada como una “transmisión aparte de las escrituras” e “independiente de palabras y letras”, se modificó aquí totalmente el repertorio de la iconografía budista mediante la elección de nuevos motivos de representación, al igual que ocurrió con la aparición de unos géneros propios de literatura en este contexto.<sup>67</sup>

En principio, cualquier tema puede ser elegido para dar expresión a las ideas relacionadas con la obtención de la iluminación, puesto que en el caso del movimiento de Meditación se asegura que el “despertar” puede tener lugar en cualquier ocasión, y que cualquier circunstancia del mundo real puede servir para crear la posibilidad de tal acontecimiento. Asimismo, al concebirse que cualquier elemento de la naturaleza puede ser una expresión del *tao* o realidad última (o la expresión de la “mente de Buda” o del “ser sin forma”), el repertorio clásico de temas resulta ser bastante amplio, no encontrando conformidad con la pintura budista ordinaria.

De este modo, en lugar de presentarse un panteón jerárquico de figuras sagradas, se prefirió la representación de elementos de la naturaleza o de algunos momentos significativos que podían ilustrar sobre la realidad de la iluminación de que se habla en el budismo Zen; y del mismo modo que en la literatura, se celebraron las figuras de patriarcas, monjes y personajes ilustres, incluso laicos, quienes eran presentados como ejemplos del discernimiento que provoca la iluminación. No obstante, no se trata de una pintura que pretenda ser una alabanza, sino que se muestra más bien como una evocación, pues los elementos de la na-

---

<sup>66</sup> .- Sobre el carácter distintivo de la expresión artística en el budismo Zen con respecto al de otros tipos de arte budista japonés, ver arriba, pp. 45ss.

<sup>67</sup> .- Sobre los géneros literarios característicos del budismo de Meditación, ver adelante, pp. 517ss.

turalidad o las figuras que son representadas no son considerados en ningún caso como “sagrados”, al menos en el sentido que se emplea este término en otras religiones, sino que permanecen siempre en el nivel de la terrenalidad.<sup>68</sup> Este carácter se encuentra reflejado asimismo en la mentalidad de los propios artistas del movimiento de Meditación, quienes igualmente distantes de un concepto tanto profesional como aficionado de la actividad creadora, se propusieron simplemente establecer una comunicación empleando medios pictóricos o caligráficos que pudieran ser capaces de expresar los profundos significados de su doctrina.

Frente al carácter ceremonial, la brillante ornamentación y la plenitud de formas que se ponen de manifiesto mediante una rígida jerarquía en las obras de pintura de otros tipos de budismo, las pinturas *zen* muestran una gran simplicidad y expresividad –tanto en lo que se refiere a los estilos como a las técnicas y materiales–, lo que es indudablemente reflejo del interés por transmitir las verdades más profundas con el mínimo recurso de medios expresivos. Afirmándose el valor de la libertad y la espontaneidad, en este arte se refleja una diferente visión del mundo –que comenzó a hacerse evidente en China hacia el siglo IX y en Japón a partir del periodo Muromachi en el seno del budismo de Meditación–.<sup>69</sup>

Al proclamar transmitir una doctrina aparte de los *sûtra* que no puede ser expresada en palabras, en el movimiento de Meditación se rechazó la autoridad y autenticidad que para el resto de tipos de budismo tenían estos textos. En teoría, el rechazo de los *sûtra* eliminaba un gran número de motivos budistas ortodoxos. Este desdén por la palabra escrita se encuentra expresado gráficamente en la obra realizada por Liang K'ai titulada *El sexto patriarca rompiendo los sûtra*.

---

<sup>68</sup>.- Cuando algunos de los grandes maestros de esta tradición se han ocupado de plasmar la figura de Buda o la de alguno de los destacados maestros, o incluso al representar paisajes, plantas, animales u otros seres reales o imaginarios, puede comprobarse que, a pesar del carácter simbólico que puede estar presente en muchas de las representaciones, el tema fundamental resulta ser siempre un tema concreto y natural.

<sup>69</sup>.- Sobre este cambio de visión en lo referente al lugar del ser humano en el mundo que comenzó a producirse durante el periodo Muromachi en el contexto del budismo Zen, ver arriba, pp. 45ss.

La carencia de respeto por los iconos es representada en la obra titulada *El monje de Tan-hsia quemando una estatua de Buda*, de Fan-yin T'o-lo.<sup>70</sup>

Sin embargo, aunque ambas obras son producto de monjes pertenecientes al budismo Ch'an, no debe interpretarse el mensaje de un modo literal. En lugar de ser simples muestras de monjes iconoclastas y destructores de textos sagrados, lo que parece tratar de expresarse mediante estos ejemplos pictóricos y otros existentes en el campo literario, es que se debe dar su justo valor al uso de las palabras y las imágenes desde el momento en que las realizaciones literarias y artísticas nunca pueden sobrepasar la realización de la experiencia del *satori*. De tal modo, se trataría de sugerir que no habría que conceder demasiada importancia al arte como fin en sí mismo, sino considerar más bien su uso dentro del contexto de la doctrina del *satori*. Así, a pesar de las advertencias por parte de algunos maestros sobre los efectos nocivos que conllevan los excesivos empeños en las actividades artísticas o literarias, lo que probablemente intentaban era exponer una división radical entre la realización del arte como soporte de las actividades doctrinales y los simples entretenimientos artísticos.<sup>71</sup>

Mediante el breve recorrido por la historia de la pintura en el movimiento de Meditación que se propone a continuación, puede observarse claramente cómo estas tradiciones no hicieron que se dejara de crear arte en este contexto, existiendo muchos monjes que fueron artistas consumados. En realidad, no fueron muchos los maestros del movimiento de Meditación que llegaron a realizar admoniciones en contra de las actividades artísticas. Tampoco existe indicación de que los monjes Ch'an chinos o Zen japoneses sucumbieran al culto de los iconos, los cuales, sin embargo, jugaban un papel de principal importancia en los otros tipos de budismo.

---

<sup>70</sup> .- Para una interpretación de Richard Pilgrim sobre el contenido que es expresado en la obra de Fan-yin T'o-lo, ver arriba, pp. 74-75; ver también Brinker, Helmut 1987, pp. 25-26.

<sup>71</sup> .- Sobre este asunto-, ver arriba el apartado titulado *Problemas de la creación artística*, pp.75ss.

Seguidamente serán expuestas las características de los diversos grupos iconográficos que pueden establecerse para el estudio de la pintura del budismo de Meditación, las cuales serán ilustradas mediante algunos ejemplos; asimismo, podrán ser admirados otros ejemplos durante la exposición del desarrollo histórico de este tipo de pintura. Aunque pueden ser realizadas diferentes clasificaciones, los grupos iconográficos propuestos aquí son los siguientes:

- Personajes del panteón budista.
- Bodhidharma y maestros del movimiento de Meditación.
- Retratos de patriarcas y maestros.
- Actividades *zen*.
- Personajes excéntricos.
- Personajes taoístas, confucianistas y budistas.
- Paisajes, plantas, frutos y animales.
- Círculos.

### **Personajes del panteón budista**

La visión religiosa de los monjes Ch'an y Zen, condujo a muchos de ellos a emplear la pintura como un medio para representar sus intuiciones en relación con la iluminación. Estos monjes hicieron uso de personajes concretos como Buda Śākyamuni, y varios *arhat* (jp., *rakan*) y *bodhisattva* (jp., *bosatsu*) que pertenecen a la tradición del budismo ortodoxo, aunque fueron también ignoradas numerosas figuras del panteón tradicional del budismo *Mahāyāna* e incluidas otras nuevas pertenecientes a la tradición del budismo de Meditación.

En cuanto a las figuras del panteón budista clásico que son representadas, mientras que en las pinturas del resto de las escuelas budistas se retratan estas imágenes según aparecen descritas en algunos *sūtra*, en las pinturas *zen* no aparecen representadas según las descripciones de estos textos sagrados, sino que,

más bien, suelen basar sus representaciones de los personajes clásicos del budismo u otros propios de la tradición *zen* en incidentes relacionados con la obtención de la iluminación. Así, cuando en una pintura *zen* se definen las figuras de Buda Śâkyamuni, *arhat*, *bodhisattva*, patriarcas o monjes de este movimiento, éstas siempre se presentan en una forma concreta y terrenal, lejos de intentar presentar una imagen sobrenatural.

Según expone Hisamatsu Sin'ichi en relación con la representación de la figura de Buda en las pinturas *zen*:

Desde el momento en que en el Zen 'la Mente misma es el Buda', y que 'fuera de la mente no hay Buda', el Buda no es más que un ser que ha alcanzado el Despertar. Consecuentemente, aparte de un ser humano despierto no existe Buda en el sentido de un ser de otro mundo. Es bastante natural, por tanto, que las pinturas Zen no retraten imágenes sobrenaturales de Buda sino, más bien, seres humanos 'realistas' no sagrados que han obtenido el Auto-Despertar.<sup>72</sup>

No obstante lo declarado por Hisamatsu, en la elección de los momentos significativos de la vida del Buda histórico para su representación figurativa, sorprende el hecho de que las obras en que se representa el momento real de la iluminación de Buda o el de otros monjes Ch'an o Zen sean poco numerosas. Asimismo, es notable la escasa presencia de representaciones del momento en que, según se expone en la tradición del movimiento de Meditación, Buda elevó una flor ante su audiencia de discípulos, sin que ninguno de ellos, excepto el venerable Kâśyapa, lograra adivinar el sentido del mensaje que trataba de transmitir.<sup>73</sup> Este tema de Buda Śâkyamuni sosteniendo una flor se encuentra recogido solamente en obras de origen chino, sin que ningún trazo de su existencia pueda verse reflejado en algún texto sánscrito indio. Sin embargo, no aparece representado en pintura por los monjes Ch'an y sólo desde finales del siglo XV comenzó

---

<sup>72</sup> .- Hisamatsu, Sin'ichi 1974, p. 18.

<sup>73</sup> .- Cf. "Sûtra del gran rey *brahman* interrogando a Buda para dispersar una duda" (jp., "Dai-bon-tennô-mon-butsu-ketsu-gi-kyô"). En Bunjyu Nanjio, M. A. Oxon, trad. 1979, pp. 114-115.

a ser representado en Japón, tal como puede observarse en una pintura de Kissan Minchô, que fue elegida como tema central para acompañar a una serie de seis rollos colgantes con retratos de diversos patriarcas.<sup>74</sup>

En la pintura de Kissan Minchô (1352-1431), conservada en el templo Tôfuku-ji, se expone una genealogía que se inicia con la figura de Buda y concluye con la de los maestros Zen Musô Soseki (1275-1351) y Shun'oku Myôha (1311-1388), la cual se encuentra basada en una obra china llamada *Tsung-p'ai-t'u* (*Genealogías de la escuela*) en posesión de este templo. Según la descripción ofrecida en esta genealogía, Buda es mostrado como Tathâgata, con sus inseparables siete atributos y rodeado del aura de la iluminación. Su efigie mira de frente mientras se encuentra posado en postura de meditación sobre una flor de loto y sostiene en su mano derecha una flor. La figura de Minchô coincide exactamente con esta imagen, pero aún así, en ella se trata de reflejar no a un personaje idealizado y ultraterreno, sino al iniciador histórico de una línea de patriarcas que es transmitida sin interrupción. De este modo, la importancia de la doctrina de la “transmisión sin palabras” (*ishin denshin*), se manifiesta en esta tradición en el gran respeto que se concede a ciertos maestros que son equiparados con el mismo Buda.

En lugar de representaciones de la iluminación o de temas como el figurado por Minchô, la figura de Buda suele ser presentada soportando austeridades en pos de la iluminación (*Kugyô Shaka*, figura 53) y, con mayor frecuencia, en su retorno de las montañas (*Shussan Shaka*, figura 54), tras haber renunciado al

---

<sup>74</sup>.- Según se expone en el catálogo de la exposición sobre pintura y caligrafía *zen* realizada en el Museum of Fine Arts de Boston para justificar la escasa presencia de obras que contengan estos temas: “Obviamente, una escuela que reclama haber obtenido la transmisión sin palabras del mismo Buda tuvo poco interés en sus posteriores actividades como predicador”. Fontein, Jan y Money Hickman 1970, p. XXVI.

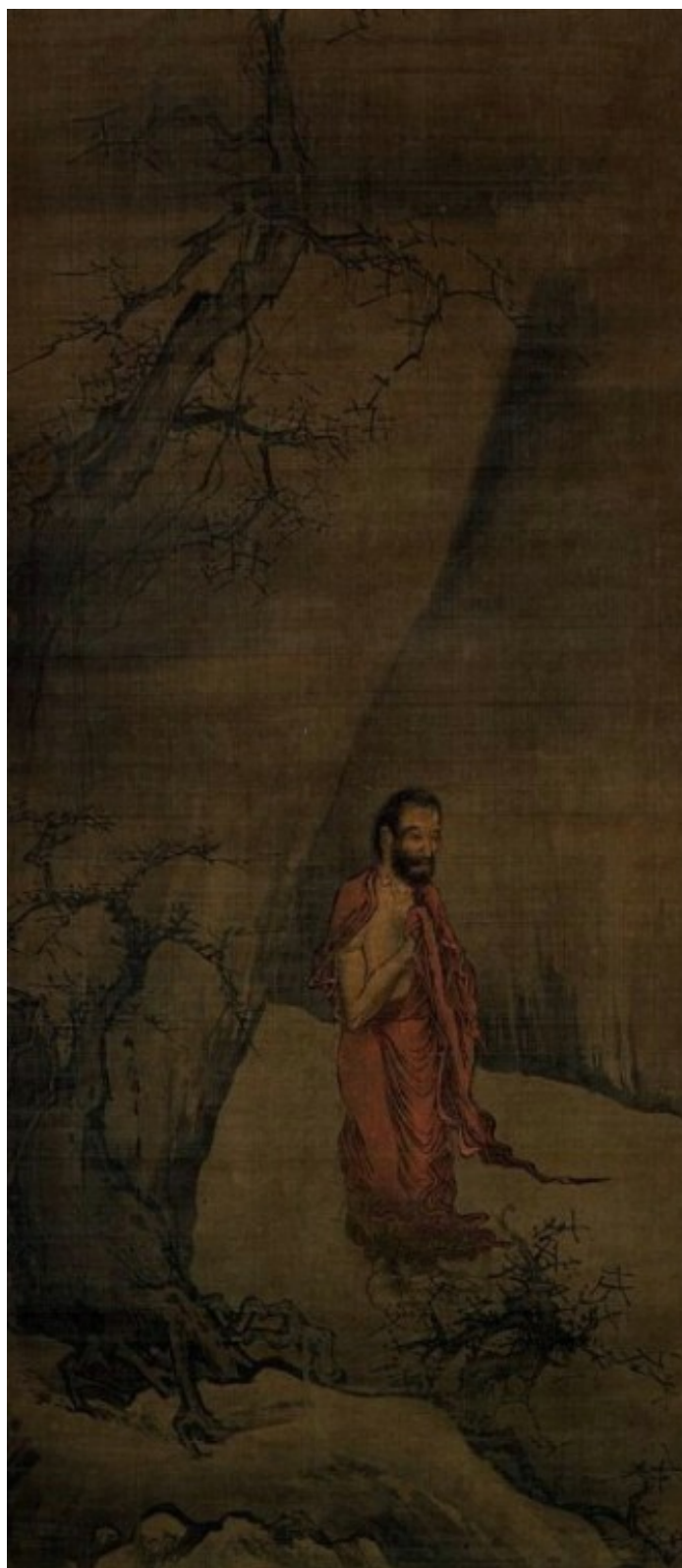
Sin embargo, ello no explica el hecho de que no se representara apenas el mencionado tema de la flor, el cual es de suma importancia al suponer el punto de partida de esa “transmisión sin palabras” que fue admitida como base doctrinal en el budismo de Meditación. Pueden verse más adelante dos versiones modernas de este tema (figs. 129, 130).

ascetismo como camino que dirige hacia la iluminación y abrazar el “camino del medio”. Mediante estos temas se refuerza el papel de Buda como fundador de una nueva religión relacionada con la búsqueda de la iluminación. La cuestión de si una pintura de *Shussan Shaka* representa a un Buda que ha alcanzado la iluminación en el momento en que comenzó a brillar el lucero de la mañana o a un asceta debilitado y víctima de sus propias austeridades, es algo que sólo puede contestarse con seguridad atendiendo a la inscripción que aparece en cada pintura en particular.<sup>75</sup> En estas pinturas puede observarse cómo en el budismo de Meditación se representó a Buda Śākyamuni no como a una figura estilizada de carácter sobrenatural o un ser iluminado, sino como a un monje indio.



53. *Kugyô Shaka* (Buda Śākyamuni practicando austeridades), atribuido a Jasoku, con una inscripción de Ikkyû Sôjun. Tinta de color sobre papel, datada en 1456. Shinju-an, Daitoku-ji, Kyoto.

<sup>75</sup> .- Cf. Brinker, Helmut 1983.



54. *Shussan Shaka* (Buda Śākyamuni descendiendo de las montañas), por Liang K'ai. Tinta y color sobre papel, siglo XIII. Museo Nacional, Tokyo.



Algunos monjes Zen japoneses como Reisai, Minchô o Ryôkan han representado la escena de la muerte de Buda (*Parinirvâṇa*), lo cual es una muestra de la popularidad que este tema adquirió en círculos ortodoxos del budismo, incluido el Zen, aunque no debería ser considerado como un tema característico del repertorio del budismo de Meditación.

En cierto sentido, Buda Śâkyamuni fue considerado como el primero de los *arhat* (ch., *lohan*; jp., *rakan*), quienes representan a los discípulos de Buda y a todos los seres que han alcanzado la iluminación por sí mismos, pero sin interés alguno por la iluminación de las otras personas. Aunque estas remotas figuras de la antigüedad budista sobre las que apenas nada es conocido son personajes característicos del repertorio del budismo *Hînayâna*, se corresponden en realidad con la mística india desarrollada en el seno del budismo Ch'an.<sup>76</sup> La estricta disciplina ascética de los *arhat* y su determinación por alcanzar la iluminación por su propia fuerza interior (ch., *tzu-li*; jp., *jiriki*) provocó que estas figuras fueran vistas como encarnación de la esencia de la vida monástica del budismo de Meditación. Estos seres venerables, que han conseguido romper la rueda de las reencarnaciones y han alcanzado un estado en que son merecedores de ofrendas y respeto, a menudo aparecen representados en número de dieciséis o quinientos, cada uno con atributos y gestos específicos. Asimismo, existen numerosos ejemplos de *arhat* que aparecen representados individualmente.

Debido a que su iconografía no fue determinada con rigor, cuando fueron representadas las figuras de *arhat* en la pintura del budismo de Meditación los artistas tuvieron oportunidad de reproducir sus motivos con gran libertad, dando rienda suelta a su imaginación. Sin embargo, durante los siglos XIII y XIV, estas figuras comenzaron a ser elaboradas no tanto como ejercicios privados para los monjes artistas, sino que pasaron a formar parte de rituales públicos, con lo

---

<sup>76</sup> .- En el budismo antiguo, el Buda histórico era llamado *arhat*, pero tras el surgimiento del budismo *Mahâyâna*, el término *arhat* fue limitado a los santos del budismo *Hînayâna*. Cf. *Japanese-English Buddhist Dictionary* 1999, pp. 11 y 257.

que se produjo una estereotipación que condujo a representar a estos héroes mediante elementos de diseño muy similares.

Estos *arhat*, representan el ejemplo más antiguo de la iconografía del budismo de Meditación. Las dos corrientes principales de representación de este tema se remontan a dos monjes Ch'an: Kuan-hsiu (832-912) y Li Kung-lin (c. 1049-1106).<sup>77</sup> Los *arhat* de Kuan-hsiu, que supuestamente son los modelos más antiguos existentes de pintura Ch'an aunque sólo han llegado a ser conocidos a través de copias, presentan rostros desfigurados y un aspecto grotesco, lo que parece corresponderse con el carácter excéntrico de este monje Ch'an, que mantuvo unos estrechos lazos con el taoísmo.<sup>78</sup> En cuanto a las figura de Li Kung-lin, oficial de la corte, poeta y pintor que estableció relaciones con el clero Ch'an de su tiempo, tampoco se han conservado sus obras, aunque su estilo innovador reproducido a través de la técnica conocida como *pai-miao* –un método de pintura a base de líneas y sin color conocido desde el siglo VIII–, se encuentra reflejado en una obra del siglo XII del monje Fan-lung, actualmente en la Freer Gallery of Art de Washington, en la que se muestran dieciséis *arhat* con sus discípulos y adoradores realizados mediante una sutil técnica lineal.<sup>79</sup>

Tanto en China como en Japón, los pintores situaron a estas figuras en paisajes naturales fantásticos. En ocasiones, estos seres que han obtenido la iluminación aparecen acompañados por un sirviente, o bien por animales que simbolizan el poder adquirido mediante la meditación. En contraste con las series existentes con figuras de animales amables como gorriones, etc., existen representaciones más sobrecogedoras y solemnes, como la del *arhat* delineado por Mu-ch'i (fig. 55), donde emerge de entre la niebla un *arhat* sentado sobre una plataforma rocosa en estado de profunda concentración, mientras es acosado por una serpiente que abre sus fauces ante él con expresión provocadora.

---

<sup>77</sup> .- Cf. Brinker, Helmut 1987, p. 63.

<sup>78</sup> .- Sobre la figura de Kuan-hsiu en conexión con los orígenes de la pintura Ch'an, ver adelante, pp. 471-472.

<sup>79</sup> .- Cf. Brinker, Helmut 1987, p. 65.



55. *Arhat*, por Mu-ch'i. Tinta sobre papel, siglo XIII. Fundación Seikadô, Tokyo.

Otras figuras del vasto panteón clásico budista que fueron empleadas por los pintores del budismo de Meditación son las de los *bodhisattva* del budismo *Mahâyâna*. Solamente tres de ellos fueron representados en este contexto, Avalokiteśvara (ch., Kuan-yin; jp., Kan'non), *bodhisattva* de la gran compasión, piedad y amor, Mañjuśrî (ch. Wen-shu; jp., Monju), *bodhisattva* de la meditación o de la suprema sabiduría, y Samantabhadra (ch., P'u-sien; jp., Fugen), *bodhisattva* que tipifica la enseñanza, meditación y práctica del Buda.

En cuanto a Mañjuśrî y Samantabhadra, figuran en la iconografía budista como sirvientes de Buda Śâkyamuni, Mañjuśrî a la izquierda y Samantabhadra a la derecha, y los dos son puestos a menudo en contraste encabezando el grupo de *bodhisattva*. Su dignidad y sabiduría les confiere la potestad de montar un león (Mañjuśrî) y un elefante blanco (Samantabhadra). Pero en el caso del budismo de Meditación, estas dos figuras no son evocadas normalmente sobre sus monturas mediante un despliegue de ropajes lujosos y adornos como en el arte budista tradicional, sino que normalmente aparecen tumbados en el suelo confortablemente o reclinados en sus animales en pose contemplativa. Las representaciones de ambos suelen ser en perfil de tres cuartos contra un fondo vacío.

Avalokiteśvara es el más popular de los *bodhisattva* en el budismo de Meditación. Al igual que sucede con las representaciones figurativas de Śâkyamuni, los *arhat* o los otros dos *bodhisattva* que se encuentran representados en el repertorio iconográfico de la pintura *zen*, Avalokiteśvara no expresa el esplendor sagrado característico en otras escuelas budistas. La representación frontal tampoco es muy frecuente, siendo más normal encontrar representada a esta figura en perfil de tres cuartos. Casi siempre aparece con amplios ropajes blancos que le cubren enteramente (ch., *Pai-i Kuanyin*; jp. *Byakue Kan'non*) mientras contempla una cascada o remoja sus pies en el agua, y a veces también en postura de meditación. En muchas pinturas de Avalokiteśvara, la naturaleza se convierte en un componente esencial al transfigurarse por la radiante presencia del *bodhisattva*, de cuya cabeza o cuerpo se desprende un halo de luz.





56. *Byakue Kan'on* (*Kan'on con túnica blanca*), por Zheng Wu. Inscripción por Yün-wai Yün-hsiu. Tinta sobre seda, siglo XIV. Museo Nacional, Kyoto.

## Bodhidharma y patriarcas del movimiento de Meditación

Aparte de los personajes citados, que encuentran correspondencia en la iconografía de otras escuelas de budismo, dentro del panteón del budismo de Meditación fueron asimismo incorporadas otras importantes figuras de este movimiento, como Bodhidharma, los patriarcas chinos u otros numerosos venerables maestros, algunos de los cuales fueron retratados en un estilo que dio forma a un nuevo género pictórico y escultórico conocido como *chinzô*.

Naturalmente, desde una época muy temprana, la atención de los pintores del budismo de Meditación se dirigió hacia la figura del fundador de este movimiento en China, Bodhidharma (jp., Daruma).<sup>80</sup> Son incontables los retratos realizados por monjes del budismo Ch'an y Zen que han intentado capturar la esencia de este enigmático maestro. A través de su representación iconográfica puede observarse la evolución de este motivo, que conoció diversas transformaciones a lo largo de la historia. Mientras que anteriormente a la dinastía Sung del sur era mostrado como un monje normal, a partir de este periodo adquirió la mayoría de los rasgos faciales que servirían como prototipo para las pinturas posteriores en China y Japón: como un indio con barba cerrada, aros en sus orejas y ojos penetrantes aunque elusivos, que nunca miran de frente. Al igual que ocurre con la figura de Buda, Bodhidharma es representado a menudo con una túnica de monje de color rojo y sólo en raras ocasiones es retratado frontalmente.

El tema del encuentro entre Bodhidharma y el emperador Wu, que dio lugar a un famoso *kôan*,<sup>81</sup> no causó mucho interés a juzgar por los escasos ejemplos que se conservan, siendo los temas más representados los que muestran a este primer patriarca chino atravesando el río Yangtse en un junco (*Royô Daruma*, figura 57), en la postura del loto (fig. 58), o meditando de cara a una pared (*pi-kuan*), tal como se dice que permaneció durante nueve años. En todos los casos, aparece con las manos cruzadas escondidas bajo la túnica.

---

<sup>80</sup> .- Sobre la figura de Bodhidharma, ver arriba, volumen I, pp. 214-219.

<sup>81</sup> .- Ver arriba, volumen I, pp. 216-217.



57. Royô Daruma (Bodhidharma atravesando el río Yangtse en un junco), por Haruya Sôen (1529-1611). Tinta sobre papel. Museo Tomioka, Tokyo.





58. *Bodhidharma*. Autor desconocido. Inscripción por Ichizan Ichinei. Tinta y color sobre papel, siglo XIII o principios del siglo XIV. Museo Nacional, Tokyo.



## Retratos de maestros

Dentro del género del retrato, aparte de las idealizaciones de los patriarcas del pasado (*shoshizô*), entre las que destacan en número las representaciones de media figura en perfil de tres cuartos de Bodhidharma, en los modelos iconográficos específicos de este movimiento se encuentran también los retratos religiosos de maestros (*chinsô* o *chinzô*).

Existen dos clases de retratos de maestros del movimiento de Meditación: los que un maestro transmite a su discípulo como sello de la obtención de la iluminación y los retratos que se usan en los servicios memoriales del fundador, patriarcas y abades. Dedicados a la memoria de las figuras de los más venerables maestros de este movimiento, los *chinzô* son retratos de carácter formal, la mayoría de los cuales fueron pintados durante la vida de los monjes o al poco tiempo de su fallecimiento. Aunque existen ejemplos realizados con tinta negra, estos retratos normalmente se realizan empleando tintas de distintos colores tratándose de reflejar con bastante detalle la fisonomía del personaje retratado.<sup>82</sup>

En contraste con las representaciones que sitúan a los personajes en un momento espacial y temporal determinado, la mayoría los *chinzô* parecen rechazar una ubicación concreta. Aparentemente convencionales, la forma dominante de representación de estos retratos es la que sólo reproduce la parte superior del personaje (figs. 60, 89), aunque también existen numerosos ejemplos en que aparecen sentados en altas sillas chinas (figs. 59, 99).

Estos retratos son una forma artística muy personalizada, pues muchos de ellos representan la idea de la transmisión del cuenco y la túnica de Bodhidharma. En reconocimiento al avanzado estado de percepción del discípulo, el maestro podía realizar una inscripción que consistía en una especie de encomio que ofrecía a su discípulo como sello de la obtención de la iluminación. No sería

---

<sup>82</sup> .- Para una discusión sobre el retrato en el budismo de Meditación, cf. Brinker, Helmut 1973a.

correcto pensar, sin embargo, que estos retratos inscritos no fueran más que algún tipo de diploma o certificado que reconoce la obtención del *satori* de una persona y le sitúa como miembro de una determinada línea de sucesión, pues hay que considerar que son una expresión tangible de la personalidad del maestro, cuya presencia figurada inspiraría al discípulo a lo largo de su vida cuando el personaje retratado ya no estaba presente. Como se ha indicado, otros retratos estaban destinados a propósitos ceremoniales, por lo cual no puede generalizarse cuando se habla de este tipo de retratos.

Aunque no existen ejemplos en China de *chinzô* de maestros Ch'an, algunos de sus discípulos japoneses los llevaron a Japón a su regreso, gracias a lo cual han sobrevivido algunos ejemplos de retratos de maestros chinos. Esta tradición continuó desarrollándose en Japón llegándose a altas cotas de perfección. Muchos de estos retratos suelen ser de autores desconocidos. Probablemente en muchos casos surgieron de la mano de artistas laicos profesionales, aunque ejemplos conservados en Japón sustentan la opinión de que la gran mayoría de ellos fueron realizados por monjes Zen. En cuanto a las inscripciones, en ocasiones eran añadidas a la conclusión de la obra por la mano de los propios monjes retratados (*jisan*). En cualquier caso, el retratista debía conocer personalmente al personaje retratado y encontrarse familiarizado con las características de este tipo de retratos.

Estos *chinzô*, que se distinguen tanto tipológica como iconográficamente de los *soshizô*, presentan a menudo una calidad excepcional. La razón principal de que ello sea así, se debe a que la estrecha relación que unía al retratado y al destinatario de la obra requería que se buscara un gran parecido físico, al tiempo que se revelase una cierta penetración psicológica en el carácter del sujeto representado. Estos *chinzô* fueron realizados en todos los casos mediante un estilo lineal, pues lo que se buscaba era reflejar tan fielmente como fuera posible la personalidad íntegra de los maestros. Los artistas debieron ejercitar un gran poder de observación y ejecución, ya que hasta los más pequeños detalles se en-

cuentran reflejados, lo que ha conducido a que estas producciones artísticas sean unánimemente consideradas como únicas dentro del género del retrato.

La referida característica de los *chinzô* determinó también el triunfo del retrato escultórico en el budismo Zen, género que aunque no alcanzó la importancia conmemorativa que sí obtuvo en la pintura, ha producido algunos sorprendentes ejemplos.



59. *Chinzô jisan* (inscrito por el personaje retratado) de Rankei Dôryû, (1213-1278) fundador del templo Kenchô-ji en Kamakura. Tinta y color sobre seda, siglo XIII. Kenchô-ji, Kamakura.



60. *Chinzô de Musô Soseki*, por Mutô Shûi, activo en la primera mitad del siglo XIV. Tinta y color sobre seda. Myôchi-in, Kyoto. Musô Soseki (1275-1351) fue uno de los monjes Zen más influyentes de su época ,además de un experto calígrafo y diseñador de obras de jardinería. Se trata de uno de los retratos japoneses de este tipo más antiguos que llevan la firma del artista.

## Actividades zen

Un grupo específico de las pinturas del movimiento de Meditación es el conocido como “pintura de encuentros *zen*” o “actividades *zen*” (*zenki-ga*), que en ocasiones son llamadas también “pinturas para el soporte del *zen*”.

Se trata de pinturas que exponen eventos decisivos en la vida de maestros ejemplares o famosos encuentros de monjes que han alcanzado la iluminación y mantienen un diálogo con otra persona (ch., *wenta*; jp., *mondô*), los cuales pueden ser presentados como ejemplo visual de la doctrina del budismo de Meditación. Aunque no existen evidencias de que estas representaciones de historias empleadas en los *kôan* tuvieran como objetivo el entrenamiento de los discípulos, su carácter didáctico parece estar fuera de discusión. Sin embargo, como se verá a continuación, existe un tipo de pintura *zen* de carácter puramente didáctico, las ilustraciones de las llamadas *Canciones del boyero*, que se diferencian radicalmente del *zenkiga* porque forman parte integral de rollos en los que se reproducen textos explicativos junto con las ilustraciones.

Las obras de *zenkiga* que representan eventos de la vida de patriarcas, son normalmente interpretadas como ejemplos de personas en el momento de obtener la iluminación. Según la tradición, la obra de Liang K'ai en la que aparece una persona cortando bambú (fig. 61), representa a Hui-nêng, el sexto patriarca chino, en el momento en que obtuvo la iluminación. Sin embargo, esta tradición es de origen japonés y no encuentra apoyo en las fuentes literarias conservadas, lo cual es cierto también de muchas otras obras pertenecientes a esta categoría especial de *zenkiga*.<sup>83</sup>

Se trata de una forma de pintura bastante descriptiva, en ocasiones no muy alejada de la pintura de figuras históricas. Muchos de estos temas son recogidos de episodios contenidos en compilaciones biográficas, mientras que otros se encuentran en conocidas colecciones de *kôan*.

---

<sup>83</sup> .- Cf. Fontein, Jan y Money Hickman 1970, pp. XXIX, 15 y 16.





61. *El sexto patriarca, Hui-nêng, cortando bambú*, por Liang K'ai. Tinta sobre papel, siglo XIII. Museo Nacional, Tokyo.

Existen muchas pinturas de esta variedad, las cuales contienen siempre referencias escénicas con elementos de paisajes en composiciones muy simples, siendo temas que atrajeron también a muchos a artistas que no estaban conectados con la tradición del budismo de Meditación. Debido precisamente a que las escenas pueden parecer simples o infantiles, este tipo de pintura no ha sido tratado por los especialistas como una parte de la corriente principal de la historia del arte, si bien ha sido tradicionalmente muy apreciada en el arte del *chadô*.<sup>84</sup>

Durante la dinastía Sung del sur, monjes Ch'an y budistas laicos compusieron poesía y pintura de tipo alegórico en la que la captación de la doctrina del budismo de Meditación se encontraba ligada a las parábolas de un buey y su cuidador. Se sabe que estas colecciones de poemas ilustrados fueron elaboradas desde mediados del siglo XI, lo cual formaba parte de un movimiento en el que se trataba de reducir el contenido de algunos *sûtra* a una serie de poemas. Todas las reproducciones chinas realizadas durante el periodo Sung del sur de estas "canciones del boyero" han desaparecido, aunque existen otras copias posteriores chinas y japonesas a través de las cuales se puede apreciar la importancia que tuvo este motivo iconográfico.

Se han conservado diferentes colecciones de estas pinturas. Las más completas constan de diez láminas, mientras que existen otras que sólo constan de cinco o seis láminas. La serie más apreciada es la realizada por K'uo-an Shih-yüan (jp. Kakuan Shion) de mediados del siglo XI, quien fue también el autor de los poemas y las palabras introductorias que acompañan a las pinturas. Este autor reconoció en el prefacio a estas pinturas que otro maestro Ch'an contemporáneo llamado Seikyo había hecho uso de unas pinturas parecidas para exponer sus enseñanzas, pero en ese caso eran sólo cinco pinturas y no diez como las suyas. En la representación de Seikyo el buey se iba volviendo blanco progresivamente hasta llegar a desaparecer en la quinta lámina, lo que a K'uo-an le pareció que era peligroso puesto que muchos podrían confundir el vacío con el fin de la dis-

---

<sup>84</sup> .- Cf. *A Dictionary of Japanese Art Terms* 1990, pp. 365-366.

ciplina *zen*. Por esta razón K'uo-an Shih-yüan decidió componer su propia colección de láminas.<sup>85</sup>

La serie de diez pinturas de K'uo-an tuvo muchos seguidores en Japón, y ha llegado a ser muy conocida por una copia realizada por el monje Zen Shûbun (-c. 1460). Actualmente, se encuentran reproducida en la mayoría de los libros que exponen esta parábola.<sup>86</sup> En China, sin embargo, existe otra serie de diez pinturas diferentes, las cuales fueron realizadas por un autor desconocido. En esta serie, que se encuentra precedida por un prefacio de Chun-hung, escrito en 1585, cada una de las pinturas es presentada por un poema de Pu-ming.<sup>87</sup>

Este tema, del que se reproduce aquí la pintura de la quinta lámina correspondiente a la serie de diez pintada por Shûbun (fig. 63), es una muestra de otro tipo de motivo iconográfico del budismo de Meditación alejado de las representaciones tradicionales del budismo. El buey, que en las pinturas es en realidad un búfalo de agua, representa al propio ser interior, mientras que su cuidador simboliza al ser humano. No obstante, puede ofrecerse otra teoría aparte de la interpretación Zen, pues según indica Pilgrim: “Estas pinturas revelan el viaje ideal del *bodhisattva* desde la ignorancia hacia la total iluminación activa en el mundo. Como tal, no sólo son representativas del Zen sino del ideal del *bodhisattva* y del camino del budismo *Mahâyâna* más en general”.<sup>88</sup>

---

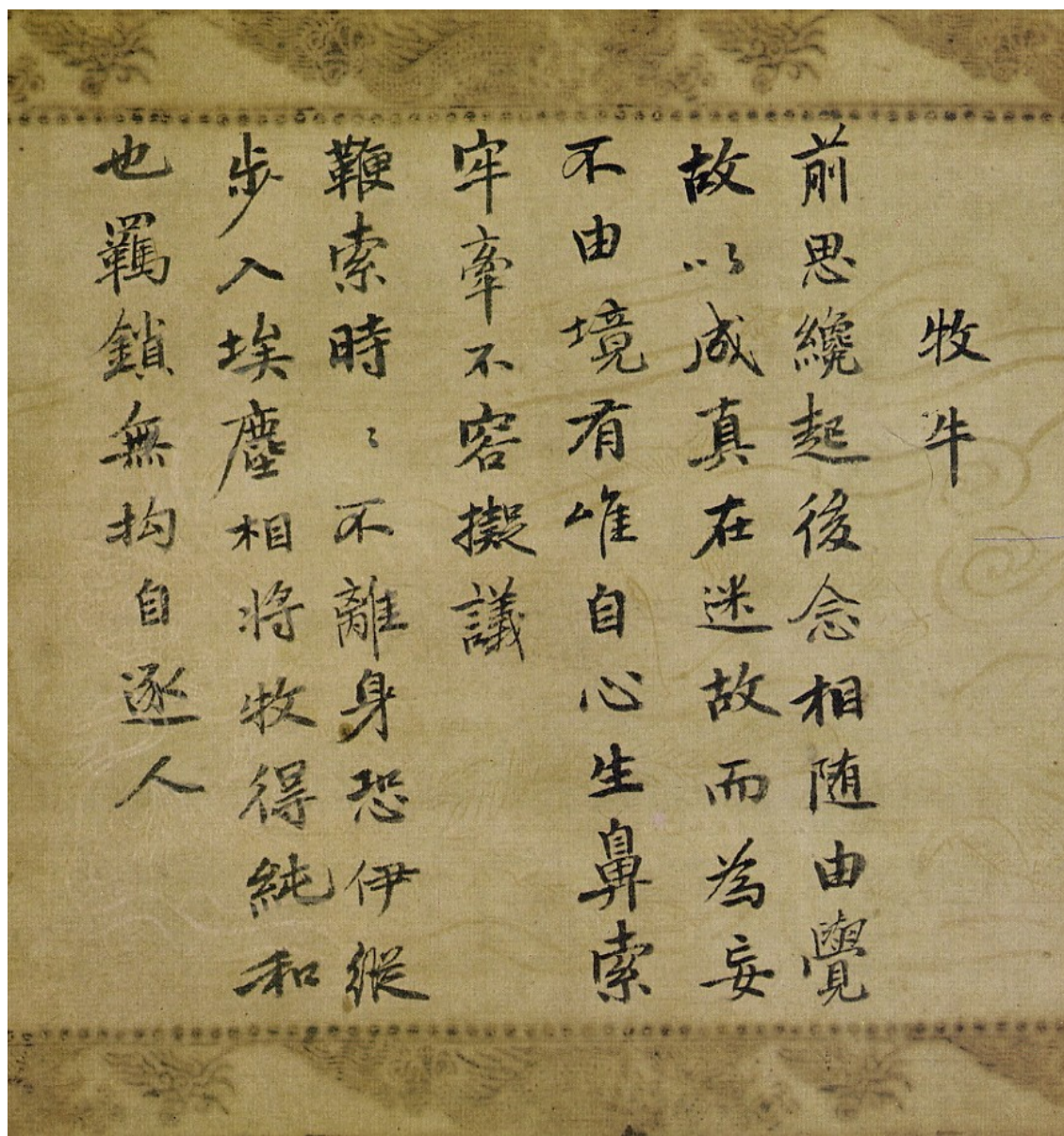
<sup>85</sup> .- Según un comentarista de las pinturas de K'uo-an, existía aún otra serie de seis pinturas por un maestro Ch'an llamado Tzu-te Hui (Jittoku ki), la última de las cuales era un añadido a la serie de Seikyo en la que se trata de mostrar que, más allá del vacío, se extiende un pasaje que supone el retorno a la actividad del mundo diario. Cf. Suzuki, Daisetz T. 1960, p. 128.

<sup>86</sup> .- Estas dos series de diez pinturas fueron introducidas por primera vez en Occidente por Suzuki Daisetz en su obra en tres volúmenes *Essays in Zen Buddhism*. Posteriormente, Suzuki mostró estas pinturas en su diseño original en *Manual of Zen Buddhism*. Cf. Suzuki, Daisetz T. 1960, pp. 128-134.

<sup>87</sup> .- Esta serie también se encuentra reproducida en Suzuki, Daisetz T. 1960, pp. 135-144. Según observa Pilgrim, existen muchas otras versiones de estas series en China y Japón que incluyen cuatro, seis, ocho, diez e incluso doce pinturas. Cf. Pilgrim, Richard B. 1993, p. 41.

<sup>88</sup> .- *Ibid.*, p. 41.





62. Introducción que acompaña a la quinta lámina de la serie titulada *Las diez canciones del boyero*. Fue escrita por el monje Zen Rinzai Zekkai Chûshin (1336-1405), quien fue discípulo de Musô Soseki y llegó a alcanzar el rango de abad de Tôji-ji y Shôkoku-ji. Zekkai Chûshin viajó a la China Ming en 1368 y tras su regreso sirvió al *shôgun* Ashikaga Yoshimitsu, para quien pintó esta caligrafía. Tinta y color sobre papel, fines del siglo XIV. Shôkoku-ji, Kyoto.





63. *Conduciendo al “buey”*. Quinta lámina de la serie titulada *Las diez canciones del boyero* por Shûbun (activo a mediados del siglo XV). Tinta y color sobre papel. Shôkoku-ji, Kyoto.

La serie de diez láminas pintada por Shûbun se desarrolla en el siguiente orden: 1) búsqueda del buey; 2) viendo las huellas del buey; 3) viendo al buey; 4) atrapando al buey; 5) conduciendo al buey; 6) retornando al hogar a lomos del buey; 7) El buey olvidado, el hombre permanece; 8) Ambos, buey y hombre, olvidados; 9) retornando a lo fundamental, vuelta al origen; 10) Entrando a la villa con manos compasivas.

Estas pinturas educativas, que pueden ser concebidas como paradigmas de los diversos grados o niveles de comprensión e iluminación, forman una categoría independiente de *zenkiga*, pues se trata de una única parábola que emplearon muchos maestros del budismo de Meditación como medio de introducir a sus seguidores en la doctrina de la iluminación súbita. No obstante, hay que señalar que muchos otros monjes artistas del movimiento budista de Meditación han hecho uso de la metáfora en sus temas de *zenkiga*.

### **Personajes excéntricos**

Otro grupo de temas, el de personajes excéntricos, presenta una cualidad ligeramente distinta a los reseñados hasta ahora. Si en el resto de grupos iconográficos presentados aparecen figuras que representan aspectos serios y disciplinados de las enseñanzas del movimiento de Meditación, este grupo está compuesto por varios personajes que expresan una diferente dimensión del pensamiento no convencional característico de este tipo de budismo: Fêng-kan, Hanchan, Shih-tê, Pu-tai, Hien-tzu y Chu-t'ou.

Por otra parte, la autenticidad histórica de estos personajes es bastante dudosa, pues en ninguno de los linajes de las diversas escuelas Ch'an aparecen citados, ni tampoco parece que ellos fundaran líneas propias. Además, sus lugares de nacimiento y nombres seculares –datos que se encuentran disponibles para casi todos los monjes Ch'an famosos– son desconocidos. En lugar de datos concretos de ellos, se pueden encontrar fechas contradictorias, nombres extraños e incluso ficticios, y casi ningún dato biográfico. Además, parece que una serie de

leyendas y anécdotas fueron elaboradas durante el curso de los años, de modo que no resulta ya posible desentrañar la realidad de la ficción.<sup>89</sup>

Los más famosos de entre los personajes que pertenecen al grupo de los excéntricos *zen* son Han-shan (“Montaña Fría”; jp., Kanzan) y Shih-tê (“Abandonado”; jp., Jittoku). Los orígenes de las leyendas de Han-shan y su compañero Shih-tê pueden ser trazados a una colección de alrededor de trescientos poemas del periodo T’ang conocida como *Hanshan shi* (*Colección de poemas de Han-shan*). Las fechas sugeridas para Han-shan, el supuesto autor de estos poemas, oscilan entre 577 y 871. Según se expone en el prefacio de esta obra poética, Han-shan era un poeta que vivía en el Monte T’ien T’ai, en Chêkiang, un lugar famoso por sus ermitas budistas y taoístas. Él era amigo de los monjes Fêng-kan (jp. Bukan) y Shih-tê, quienes residían en el templo Kuo-ch’ing-ssû, que se encontraba cerca de su ermita. Shih-tê, era un niño que, habiendo sido hallado abandonado por Fêng-kan, fue conducido por éste al templo. Desde entonces se dedicó a trabajar en la cocina y en los comedores, y se dice que por ello pudo proveer a su gran amigo ermitaño con las sobras de la comida.

Según el autor del prefacio de la antología *Hanshanshi*, Lü-ch’iu Yin, la mayoría de los poemas de esta colección fueron escritos por Han-shan, aunque también atribuye otros a Shih-tê y a Fêng-kan. Asimismo, remarca que encontró sus poemas en árboles, hojas, o en las paredes de casas y habitaciones de las villas de los alrededores. La leyenda presenta a ambos como locos adorables que gritaban y reían a placer.<sup>90</sup>

En tiempos posteriores, Han-shan y Shih-tê vinieron a ser considerados como encarnaciones de Mañjuśrî y Samantabhadra, respectivamente, y adquirie-

---

<sup>89</sup> .- Cf. Fontein, Jan y Money Hickman 1970, p. XXIX,

<sup>90</sup> .- A juzgar por los poemas de esta colección, que contienen numerosas referencias a las obras clásicas del taoísmo filosófico *Lao tzu* y *Chuang tzu*, Han-shan parece más bien un recluso taoísta que un monje Ch’an, aunque no debería considerársele simplemente como un taoísta, pues muchos temas proceden también del *Mahaparinirvâṇa* y otros *sûtra* del budismo *Mahâyâna*. Cf. *ibíd.*, p. XXX.

ron un lugar en el panteón del budismo de Meditación. Los pintores de este movimiento a menudo representan a estos personajes luciendo vestiduras simples y peinados con coletas de estilo chino, una tradición iconográfica que se remonta a la dinastía Sung del sur. A Han-shan se le suele representar con un pincel y un rollo sin escribir, aunque también aparece, con menor frecuencia, con una cesta para las sobras, y también apuntando con su mano o su pincel hacia un lugar en el infinito. A Shih-tê es tradicional pintarle con una escoba de bambú como atributo, la cual puede sostener en sus manos o estar tirada en el suelo. Desde la dinastía Sung del sur en adelante, los dos son mostrados juntos en muchas ocasiones, ya sea en un rollo para colgar o en dos rollos separados, y frecuentemente se les retrata dormitando (fig. 64) o riendo a carcajadas (fig. 65).

En cuanto a la figura de Fêng-kan, quien era acompañado a donde quiera que fuese por un tigre, es probable que ganara reconocimiento como figura del panteón iconográfico del budismo de Meditación antes que sus compañeros Han-shan y Shih-tê. Si la obra reproducida a partir del original de Shih K'o, quien murió después de 975, corresponde realmente a este personaje (fig. 74), el tema de Fêng-kan dormitando sobre un tigre antecede en mucho tiempo a las más antiguas pinturas de Han-shan y Shih-tê. Estas cuatro figuras se muestran a veces asociadas en rollos que forman dípticos o incluso los cuatro juntos en un mismo rollo, como es el caso de la famosa pintura del monje Zen Mokuan Reien (-1345) de la Fundación Maeda Iyokutoku de Tokyo, en la que los cuatro aparecen placidamente dormidos.

Fêng-kan es usualmente tratado como un tema propio tanto en la pintura Ch'an china como en la Zen japonesa. Siempre es mostrado con su tigre, bien a su lado, montando sobre él o dormitando ambos. Asimismo, a Fêng-kan se le asocia en algunas composiciones con Pu-tai (fig. 66), otro personaje excéntrico de este grupo, quien es mucho más conocido al haber llegado a convertirse en una deidad popular en la religión popular china, aunque es mucho más frecuente encontrar a ambos en rollos independientes.





64. *Han-shan y Shi-tê (Kanzan y Jittoku)*, por Gei'ai. Tinta sobre papel. Periodo Muromachi. Instituto Nezu de Bellas Artes.



65. *Han-shan y Shi-tê (Kanzan y Jittoku)*, por Shûbun (activo a mediados del siglo XV). Tinta sobre papel. Museo Nacional, Tokyo.



66. *Fêng-kan* y *Pu-tai*, por Li-Ch'üeh. Tinta sobre papel, siglo XIII. Myôshin-ji, Kyoto. Antes flanqueaban una pintura de Bodhidharma de autor desconocido. La pintura de *Fêng-kan* (derecha) y la de *Pu-tai* (izquierda) exhiben inscripciones de Yen-ch'i Kuang-wên (1189-1263).



Al excéntrico barrigudo Pu-tai (“Bolsa de ropa” o “Comilón”; jp., Hotei), se le reconoce como un personaje errante que iba mendigando por el país. Las fechas de su muerte se sitúan entre 916 y 917, y todos los relatos coinciden en que comenzó a ser representado en pintura durante su misma vida o poco después de su fallecimiento. Pu-tai suele ser representado con una gran sonrisa llevando una bolsa de ropa, bien sobre sus hombros, acariciándola o tumbado sobre ella. Asimismo, se le representa en ocasiones danzando, jugando con niños, contemplando una pelea de gallos o estirándose perezosamente, y a veces apunta a la luna o al espacio vacío con un brazo extendido. Esta figura enigmática, que fue reconocida por la posteridad como una encarnación de Maitreya, el Buda del futuro, entró en la iconografía *zen* como representante de una mentalidad libre e indiferente a la autoridad.

El desfile de seres excéntricos se completa con las figuras de Hsien-tzu (“Camarón”; jp. Kenzu) y Chu-t’ou (“Cabeza de cerdo”; jp., Chotô), dos monjes Ch’an independientes cuya excentricidad consistía en no respetar la dieta vegetariana. Debido a su no adherencia a la dieta propia de los devotos budistas, ambos fueron representados para ilustrar la idea de que la mente iluminada ignora distinciones, apareciendo en algunos rollos colgantes separados formando pareja.

La figura de Hsien-tzu fue representada a partir del siglo XIII por pintores chinos y japoneses incluyendo a Mu-ch’i y Kaô. En la pintura de Kaô (fig. 67), Hsien-tzu es presentado como un personaje barbado de edad avanzada que sostiene una red en una de sus manos mientras que con su otra mano levanta una gamba que acaba de pescar. El estilo representado aquí –una simple figura budista en una cascada mínimamente sugerida– es el tipo más común de pintura a la tinta realizada con muy pocas líneas. Usando varios tonos de tinta, trazos gruesos definen al personaje, mientras las líneas finas y los acentos oscuros son usados en la cabeza, las manos y brazos y los pies. El risco colgante con vegetación arrastrada, en el mismo plano que la figura está pintado con unos trazos muy atrevidos que anticipan el estilo de “tinta salpicada” (*po’mo*) que el gran



maestro japonés Sesshû llevaría, a finales del siglo XV, a su máximo desarrollo (fig. 69). Detrás de estas arriesgadas pinceladas se encuentra el “estilo abreviado” (ch., *chien pi-miao*; jp., *genpitsu*),<sup>91</sup> que Liang K’ai había ejecutado con brillantez en China hacia siglo XIII (fig. 68).



67. Monje Hsien-tzu, atribuido a Kaô. Tinta sobre papel, siglo XIV. Museo Nacional, Tokyo.

---

<sup>91</sup> .- Esta técnica fue inventada durante el siglo X en la época de las Cinco dinastías y fue perfeccionada llegando a su florecimiento durante la dinastía Sung del sur. Cf. *A Dictionary of Japanese Art Terms* 1990, p. 196.

Todas estas figuras presentan un aspecto extravagante, y los pintores del movimiento de Meditación suelen situarlas en un espacio vacío o contra un fondo paisajístico apenas sugerido. La mente sin afectaciones y sin segundas intenciones, una idea tanto taoísta como budista que supone un ejemplo sumamente admirado en el budismo de Meditación, trajo como consecuencia su representación a través de estos seres espontáneos que viven de acuerdo con la naturaleza y son libres de las ansiedades causadas por el razonamiento mental. Así, el panteón de este movimiento incluyó excéntricos que seguían sus caminos sencillos.

### **Personajes taoístas, confucianistas y budistas**

Existe además otra forma de pintura religiosa de personajes conocida como “pintura budista y taoísta” (*dôshaku-jinbutsu-ga*), la cual se inspira poderosamente en fuentes chinas taoístas, confucianistas y del budismo de Meditación.

Este género se distingue claramente tanto de la pintura budista ortodoxa (*butsuga*) como del resto de las categorías que han sido descritas hasta ahora. El término *dôshaku* hace referencia al taoísmo y al budismo, aunque pinturas cuyos temas son budistas, confucianistas y taoístas son también denominadas *dôshaku*. Esto se encontraba basado en la doctrina que unificaba las tres enseñanzas: confucianismo, taoísmo y budismo, con el objetivo final de alcanzar la única verdad.<sup>92</sup> Las obras de este tipo realizadas por monjes o seguidores del movimiento de Meditación presentan una gran variedad de figuras de la historia y la leyenda confucianista, o bien personajes taoístas que caminan o se elevan hacia el cielo a lomos o sobre la cabeza de un dragón, un pez u otro animal, o bien levitan por sus propios medios, siendo usados todos ellos como motivos ejemplares.

Entre estas obras de *dôshaku-jinbutsu-ga* son notables los ejemplos de Liang K'ai en China, en concreto la figura del poeta Li Po (fig. 68), y Sesson Shûkei en Japón, quien gustaba representar temas de ermitaños (fig. 80).

---

<sup>92</sup> .- Cf. *A Dictionary of Japanese Art Terms* 1990, p. 459.

Las figuras de Liang K'ai son admiradas por su técnica incomparable. Las pinceladas impresas en esta obra muestran uno de los mejores ejemplos del estilo abreviado y fluido (ch., *chien pi-miao*; jp., *genpitsu*) que se encuentra especialmente asociado con la pintura *zen*. En esta obra, Liang K'ai no presenta una imagen convincente de un hombre, sino la evocación del espíritu de Li Po. La figura, de perfil, se desplaza concentrada en su propio mundo, el mundo de la mente. Unas escasas líneas rápidamente trazadas en las que se delinea el rostro con detalle y la túnica con un trazo decidido, capturan el lirismo, la espontaneidad y el espíritu independiente por el cual era famoso este poeta.



68. *El poeta Li Po*, por Liang K'ai, Tinta sobre papel, siglo XII. Museo Nacional, Tokyo.

## **Paisajes, plantas, frutos, vegetales y animales**

De modo similar a lo que ocurre con las pinturas de personajes, las pinturas de elementos de la naturaleza se diferencian de los motivos ideales que son representados en otras escuelas budistas. Sin embargo, debido a que en las pinturas *zen* que representan motivos de paisajes se pintan escenas de ríos, cascadas, montañas, etc., que pertenecen al mundo real, la conexión con el budismo de Meditación parece menos obvia que en el caso de los motivos tratados arriba.

De hecho, muchos de los paisajes de los monjes Ch'an son muy similares a aquellos que fueron pintados por los letrados chinos con los que entraron en estrecha relación, por lo que muchos de estos paisajes pueden ser reconocidos como pertenecientes al movimiento de Meditación a causa de que fueron realizados por monjes Ch'an o Zen. Pero incluso aunque el artista sea un monje de este movimiento budista, no significa tampoco que sus pinturas hayan de tener necesariamente una connotación alegórica en relación con la doctrina de este tipo de budismo. Por supuesto, existen muchos de estos temas que presentan determinados simbolismos, algunos de los cuales derivan de motivos establecidos en el repertorio de los pintores letrados y otros que son propios del budismo de Meditación.

Como indican muchos poemas inscritos en obras elaboradas por monjes Ch'an y Zen, algunos elementos contienen el mismo simbolismo para los monjes de este movimiento que para los letrados. En la versión de Shûbun de las pinturas del boyero, donde se expone el proceso gradual por el que se alcanza la madurez en el camino hacia la iluminación súbita, en la lámina que representa la novena etapa y que se hace referencia a la pureza de aquel que ha obtenido la iluminación, se hace uso de "los tres puros": roca, flores de ciruelo y bambú, símbolos que eran compartidos también por los letrados chinos. Las orquídeas, que fueron representadas en ocasiones por algunos monjes Zen como Tesshû Tokusai (fig. 72) o Ikkyû Sôjun, aluden a un símbolo de pureza que también era característico de estos letrados.

En este amplio grupo de pintura, los significados simbólicos de animales, plantas y frutos deben ser considerados en distintos niveles posibles, pues a menudo ofrecen varios significados. En muchos casos existen temas simbólicos de este tipo que se encuentran documentados en la literatura del budismo de Meditación, como los ya mencionados (gorriones, gallos, bueyes, rocas, flores de ciruelo, bambúes y orquídeas), así como algunos otros entre los que destacan animales como las garzas reales, monos, tigres, dragones, gansos salvajes, o diversos tipos de peces y pájaros, o frutos como rábanos, nabos, berenjenas, coles, caquis y castañas.<sup>93</sup> Posteriores investigaciones en la literatura del budismo de Meditación en China y Japón, revelarán, sin duda, muchos casos de otros simbolismos intencionales por parte de los pintores de este movimiento que puedan ser interpretables.<sup>94</sup>

Las pinturas de esta categoría, incluidos todos los tipos de paisajes, pueden producir la impresión de no evidenciar un propósito o significado más allá de la propia representación pictórica del motivo. No obstante, según es observado por Jan Fontein y Money Hickman, resulta muy difícil escapar a la impresión de que el contenido filosófico de las pinturas del budismo de Meditación se acrecienta a medida que el simbolismo resulta menos específico, particularmente cerca de la borrosa línea fronteriza entre pintura religiosa y secular.<sup>95</sup>

La pintura de paisaje realizada por maestros del budismo Ch'an adoptó en ciertos casos el modelo iconográfico conocido como las "Ocho vistas de Hsiao y Hsiang", que representan diversas perspectivas de estos dos famosos ríos. Probablemente, estos escenarios se pintaron ya desde la dinastía T'ang,<sup>96</sup> existiendo

---

<sup>93</sup> .- Para una discusión sobre los significados simbólicos que expresan algunos de estos motivos iconográficos, cf. Brinker, Helmut 1997, pp. 117-137.

<sup>94</sup> .- En el caso particular de los pájaros y los peces parece aludirse a los textos del taoísmo filosófico de Chuang tzu en los que se trata de expresar el movimiento espontáneo de estos animales en su propio hábitat y, por analogía, a la condición del ser iluminado en este mundo.

<sup>95</sup> .- Cf. Fontein, Jan y Money Hickman 1970, p. XXXII.

<sup>96</sup> .- Cf. Brinker, Helmut 1987, p. 138.



ejemplos extraordinarios de estos temas realizados por monjes Ch'an como Mu-ch'i y Yü-chien Tê-ying.

En cuanto al budismo Zen japonés, la pintura de paisajes se desarrolló a partir del siglo XIV en gran medida bajo la influencia de China, aunque no llegó a ser común hasta el siglo XV. Junto con el tema clásico de las “Ocho vistas de Hsiao y Hsiang”, se pintaron en gran número paisajes representativos de las cuatro estaciones del año (*shiki sansui-zu*). Entre ellos se han hecho célebres los paisajes de otoño e invierno del gran pintor japonés Sesshû, los dos únicos conservados de entre los cuatro incluidos en la serie original, en los cuales se percibe una sensación espacial extraordinaria lograda con un vigoroso trazo de pincel. Sesshû pintó numerosos paisajes en diferentes estilos, siendo el que aquí se presenta realizado en el estilo de Yü-chien.



69. *Paisaje*, por Sesshû Tôyô. Tinta sobre papel, siglo XV. Museo Century, Tokyo.

Hacia el siglo XV fue creado en Japón un nuevo tipo de pintura conocido como *shigajiku* en la que los monjes Zen elaboraron paisajes que eran acompañados de colofones literarios compuestos por varias personas, como en la obra de Josetsu titulada *Cogiendo un pez-gato con una calabaza* (fig. 5). Este tipo de obra fue creado en un intento por producir expresiones que clarificasen los variados significados que podía adquirir la pintura para quienes realizaban estas inscripciones, lo que evidencia un nuevo estilo de apreciación artística.

Mientras que en el *shigajiku* de Josetsu se combina una escena de “actividad zen” con un paisaje, un gran número de obras de este estilo son conocidas como *shosaijiku* o rollos con paisajes que describen estudios ermitaños (fig. 70). Estas obras pueden ser descritas como “pinturas mentales” (*shinga*) que algunos monjes colgaban en sus estudios (*shosai*) con el fin de liberarse del ruido mundano y proyectar sus deseos de armonía con la naturaleza. Además de temas zen y paisajes, en estos rollos aparecen contenidos de la literatura clásica china. Debido a contener normalmente inscripciones de monjes Zen, son considerados como un subgénero de *shigajiku*.<sup>97</sup>

Muchos de estos *shigajiku* fueron elaborados en los templos del sistema *gozan* pertenecientes a la escuela Rinzaï, y normalmente aparecen con una pintura en la parte inferior y una o varias inscripciones poéticas en la parte superior con un mismo tema (figs. 5, 70), aunque también existen otros varios tipos de combinaciones.<sup>98</sup>

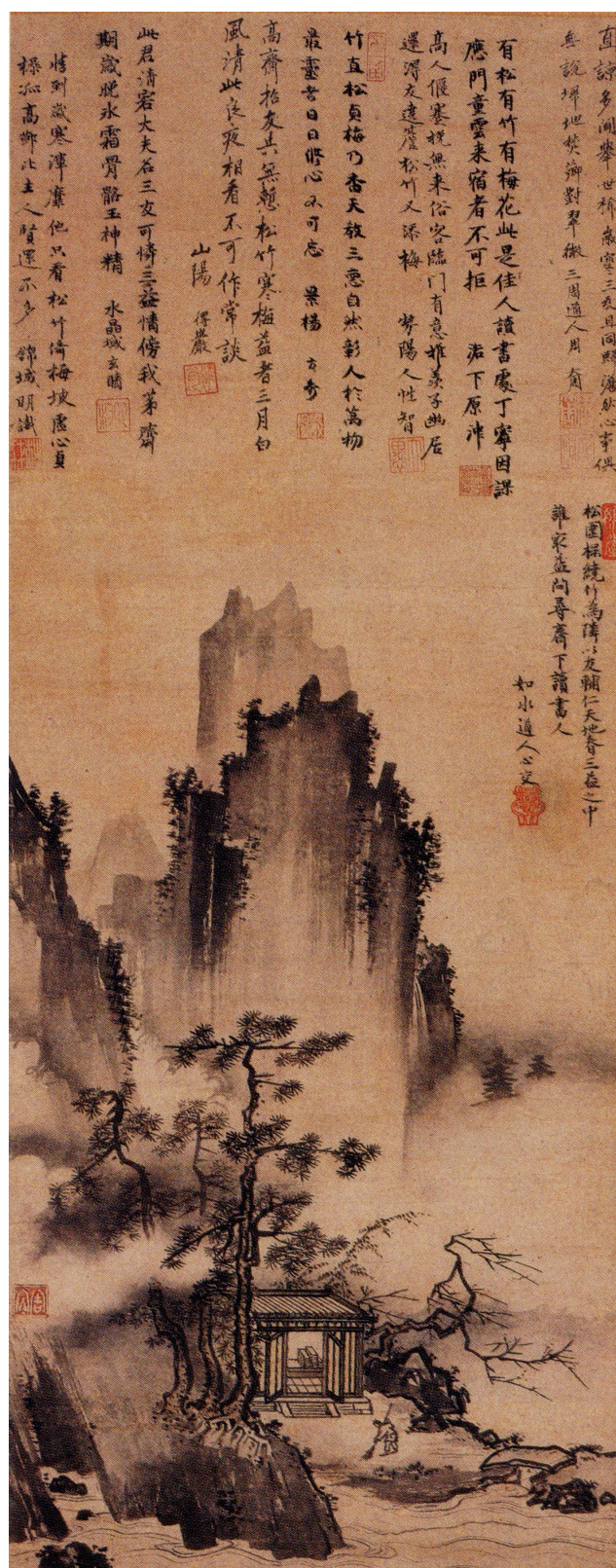
---

<sup>97</sup> .- Cf. *A Dictionary of Japanese Art Terms* 1990, p. 323.

Un tipo de pintura que se desarrolló en Japón a partir del siglo XVII en el que se combinan estas tres expresiones artísticas, es la forma artística conocida como *haiga*, término con el que se designa a una composición que integra un poema *haiku* con una pintura de tinta. Estos rollos son también grandemente estimados en relación con el camino del té (*chadô* o *sadô*), pues en el *tokonoma* o “espacio sagrado” de la sala de té se exhibe casi siempre un rollo colgado (*kakemono*) bien sea con una pintura, una caligrafía o una combinación de ambas.

<sup>98</sup> .- Sobre los *shigajiku* de paisajes ermitaños de principios del periodo Muromachi (*shosaijiku*), cf. Parker, Joseph D. 1999. Sobre los *shigajiku*, ver también arriba, pp. 51 y 397.





70. *El retiro de los tres amigos*, atribuido a Shûbun. Inscripciones por Gyokuen Bonpô y otros ocho monjes. Tinta y color tenue sobre papel, mitad del siglo XV. Fundación Seikadô, Tokyo.



Las obras que contienen paisajes, plantas, frutos, vegetales y animales pintados por monjes del movimiento de Meditación, podrían parecer temas prosaicos en comparación con aquellos en los que se presentan figuras de personajes portadores de elevadas enseñanzas e ideales. Sin embargo, tal percepción resulta errónea cuando se comprende que en el arte *zen* cualquier motivo puede suponer la revelación instantánea de algo que se encuentra más allá de las descripciones contenidas en los *sûtra* o en otros textos religiosos, pues aquí se concibe que cualquier elemento de la naturaleza puede ser una representación de lo sagrado. Según expresa sobre este asunto Hisamatsu Sin'ichi, poniendo como ejemplo obras realizadas por dos monjes Ch'an, Mu-ch'i y Yü-chien:

La famosa pintura del monje Zen Mu-ch'i [figura 71, a la derecha], en la colección del templo Ryôkô-in en el complejo del monasterio Daitoku-ji de Kyoto, es una pequeña obra en la que nada más que seis caquis están pintados. No obstante, desde la perspectiva del Zen, esta pintura sobrepasa con mucho a cualquiera de las pinturas estándar que representan imágenes de Buda. Asimismo, las *Ocho vistas de Hsiao-hsiang* del monje Zen Yü-chien no son más que paisajes, pero son pinturas budistas mucho mejores que aquellas que describen el paraíso budista sobrenatural. La pintura Zen indica no a un Buda o Paraíso formales e idealizados, como es usual en las pinturas budistas, sino que muestra directamente al verdadero Buda, que es anterior y libre de cualquier forma –esto es, el Ser sin Forma, o el Verdadero Ser, como es llamado en el Zen–.<sup>99</sup>

Los artistas que habían alcanzado la iluminación, seguramente verían el mundo con una nueva mirada al haber adquirido una comprensión del principio de unidad que rodea todos los fenómenos. Esta visión mental, producto de un cambio interior en que la mente se transforma en la no mente, presupone una maravillosa fusión entre una actitud desapegada y un sentimiento de total identificación con el entorno, lo cual pudo ser perfectamente aplicado al mundo del arte. No obstante, como la experiencia *zen* misma, la obra de arte que da expresión a tal experiencia es, en definitiva, indescriptible e inexplicable.

---

<sup>99</sup> .- Hisamatsu, Sin'ichi 1974, p. 18. Sobre este párrafo, ver arriba, p. 421.



71. *Caquis y castañas*, por Mu-ch'i. Tinta sobre papel, siglo XIII. Ryôkô-in, Daitoku-ji, Kyoto.





72. *Orquídeas, bambú y roca*, atribuido a Tesshû Tokusai. Tinta sobre papel, siglo XIV. Museo Gotô, Tokyo. Las pinturas de orquídeas de este autor se encuentran basadas en las del pintor chino Hsüeh-ch'uang P'u-ming, con quien él estudió en China. Las pinturas de Tesshû son más expresivas que las de sus modelos, que eran básicamente realistas, y son animadas por un sentimiento de espontaneidad. Las largas hojas de la orquídea son delineadas libremente, aunque sin tratar de exhibir suntuosidad, con tinta oscura azulada. Por su parte, la roca presenta un estilo de trazo más diluido que contrasta con la fuerza de los trazos de las orquídeas y el bambú.

## Círculos

Tras hacer su aparición en China el budismo Ch'an, no pasó mucho tiempo hasta que comenzó a desarrollarse un método de enseñanza basado en el simbolismo del círculo. Nan-yüeh Huai-jang (-775) fue el primer maestro Ch'an que dibujaba círculos en el aire con sus manos mientras enseñaba. Esta idea fue muy desarrollada en la escuela Wei-yang en una compleja dialéctica de 97 figuras circulares comprensible sólo para los iniciados.<sup>100</sup>

Todo esto se desarrolló a partir de las enseñanzas de Nâgârjuna, quien hacia el siglo II d. C. expuso una filosofía de la negación total basada en el texto *Prajñâpârâmitâ-hṛdaya-sûtra* o *Sûtra del Corazón*, organizando un sistema que supuso la formación de la primera escuela filosófica de budismo *Mahâyâna*: la “Vía Media” o la “filosofía de la Nada”. Las ideas contenidas en este *sûtra* le proporcionaron el punto de partida de su *Śûnyavada (Doctrina del Vacío)*, la cual llegó a ejercer una enorme repercusión en la ideología del movimiento budista de Meditación.<sup>101</sup>

El motivo del círculo (ch., *yüan-hsiang*; jp., *ensô*) ha sido desde muy antiguo un componente esencial en la ideología del budismo de Meditación, pues ya en el poema *Inscrito sobre la mente creyente* (jp., *Shinjime*; ch., *Hsin-hsin-ming*), que ha sido atribuido al tercer patriarca chino, Seng-ts'an,<sup>102</sup> se habla del círculo como equivalente al “gran vacío”. Como forma perfecta de la manifestación de lo que no tiene fin ni principio, representa la absoluta unidad lograda con la disolución de todos los dualismos y, consiguientemente, el “verdadero vacío” (ch., *chen-k'ung*; jp., *shinkû*). Significa también lo que no tiene forma ni color,

---

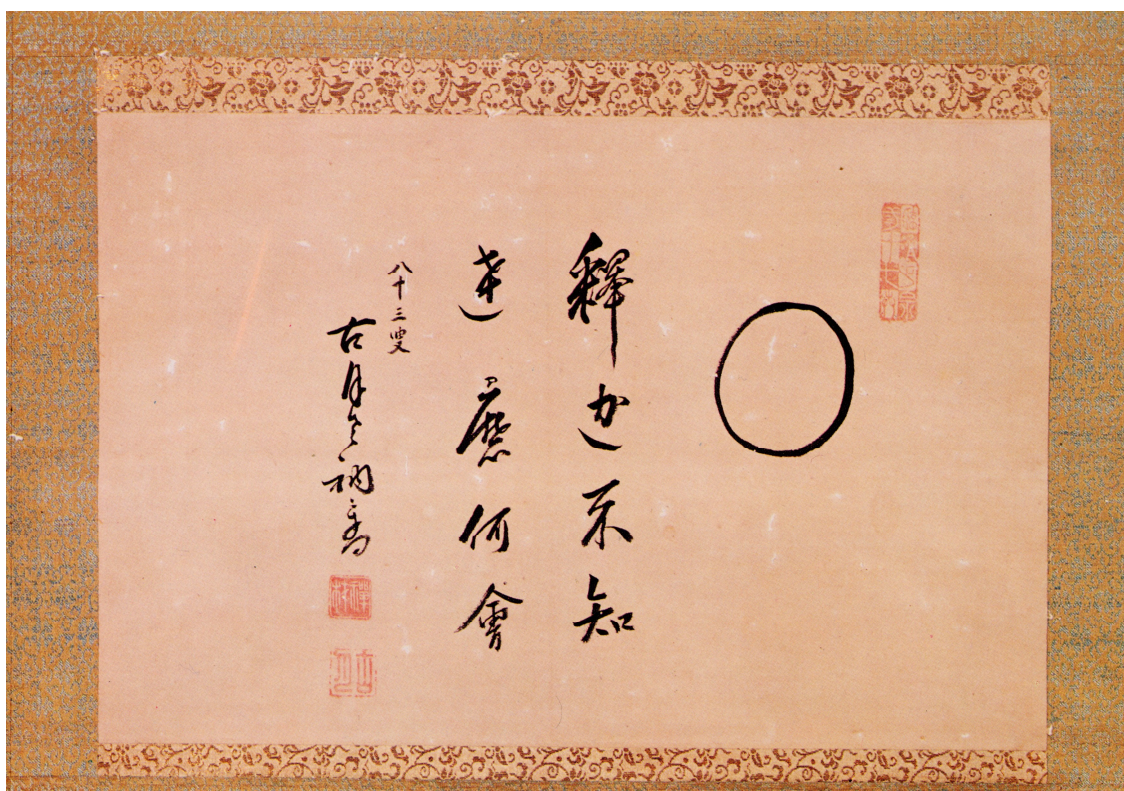
<sup>100</sup> .- Cf. Brinker, Helmut 1987, p. 30.

<sup>101</sup> .- Sobre el sistema del “vacío” (*śûnya*) o “vacuidad” (*śûnyatâ*) expuesto por Nâgârjuna y su influencia en el budismo de Meditación, ver arriba, volumen I, pp. 66-69 y 150-153.

<sup>102</sup> .- T. 2010, vol. 48, pp. 376b-377a. No obstante, Dumoulin cuestiona esta atribución, y observa que probablemente fue escrito durante algún momento del periodo T'ang. Cf. Dumoulin, Heinrich 1994, p. 97. Una traducción en inglés aparece en Suzuki, Daisetz T. 1961, vol 1, pp. 196-201.



la nada que no tiene centro y cuyos límites son... la nada. O, como se relata en la colección de *kôan* titulada *Wu-men-kuan* (jp., *Mumonkan*): “Incluso cuando lo pintas no es pintado”.



73. *Ensô gasan* (con inscripción), por Kogetsu Zenzai (1667-1751). Tinta sobre papel. Museo Tomioka, Tokyo.

El símbolo más apropiado para la penetración en la “verdadera naturaleza propia” sería el vacío, el espacio sin pintar. En la parábola del boyero en la octava etapa de la versión de Shûbun aparece un círculo vacío en el que todo ha desaparecido de la vista, o como se define en las palabras introductorias de K’uo-an Shih-yüan que acompañan a la pintura, “toda la confusión es apartada y sólo prevalece la serenidad”.<sup>103</sup>

<sup>103</sup> .- En Suzuki, Daisetz T. 1960, p. 133.

Asimismo, en algunas pinturas que representan a Han-shan o a Pu-tai se muestra a estos personajes apuntando (o simplemente mirando) al vacío o a la luna (figs. 65, 66). La interpretación de estos gestos puede ser muy variada, aunque parece probable que, de modo similar a los *ensô*, pretendan hacer alusión a la imposibilidad de representar el “verdadero vacío sin características” (ch., *chen-k’ung wu-hsian*; jp. *shinkû-musô*).

Los artistas del budismo Zen de los periodos Kamakura y Muromachi parece que no prestaron mucha atención a esta clase de simbolismo circular. No fue hasta bien entrado el periodo Edo, en el momento en que tuvo lugar una revitalización del budismo de Meditación en Japón, cuando el círculo llegó a ser nuevamente adoptado como símbolo. Esto sucedió a partir del siglo XVII en adelante, especialmente dentro de la corriente pictórica conocida como *zenga*.<sup>104</sup>

Tras realizarse un estudio iconográfico de la pintura elaborada por monjes pertenecientes al movimiento budista de Meditación, puede comprobarse que los temas que se presentan en este definido contexto cultural y artístico presentan en ocasiones componentes simbólicos, si bien en una medida distinta a otros tipos de arte budista o el arte religioso en general, pues todos estos temas tratan de hacer alusión a una clase especial de realidad trascendental muy diferente a la que puede encontrarse en cualquier otra religión. Por supuesto, aparte de los reseñados existen muchos otros temas que han sido creados por monjes de este movimiento, entre los que pueden citarse como ejemplo impresiones de manos y pies, calaveras, el Monte Fuji o escenas de monjes viajeros (fig. 84), muchos de los cuales han ido siendo incorporados al repertorio de los temas factibles en el movimiento de Meditación. No obstante, hay que observar que en todos los casos, incluso en la realización de círculos u otras figuras geométricas, se busca siempre una representación de carácter realista, a pesar de lo esenciales que resulten ser los trazos del pincel o lo abstractas que puedan parecer ciertas obras para los ojos de los espectadores acostumbrados a la pintura realista occidental.

---

<sup>104</sup> .- Sobre la pintura *zenga*, ver adelante, pp. 503-512.

## PINTURA A LA TINTA EN CHINA

La pintura china fue casi exclusivamente pintura en color hasta mediados de la dinastía T'ang (618-907), cuando surgieron tres maestros que dieron forma a un nuevo género de tinta monocroma y crearon sus técnicas básicas.

El primero de ellos, Wu Tao-tzu, era un maestro que usaba el pincel empapado de tinta y realizaba un trazo poderoso, añadiendo ligeros toque de color. El segundo, Wang Wei (c.701-761), quien además de pintor fue un gran poeta, es considerado como el fundador del género denominado “pintura literaria”. A Wang Wei se le atribuye asimismo la creación de una de las técnicas fundamentales de pintura empleada en el movimiento de Meditación, la denominada “tinta quebrada” (ch., *po'mo*; jp., *haboku*), que consiste en una combinación de líneas finas y gruesas con veladuras de tinta. En cuanto a Wang Mo (-c. 804), el tercero de los grandes maestros chinos del periodo T'ang, es reconocido como el creador de otra técnica básica en la pintura a la tinta, “tinta salpicada, manchada o esparcida”, cuyo nombre también se pronuncia en chino *po'mo* aunque se escribe con un distinto carácter (jp., *hatsuboku*), mediante la que el pintor salpicaba y esparcía manchas siguiendo los dictados de su imaginación que luego elaboraba en una composición.<sup>105</sup> Según se supone, Wang Mo (Tinta Wan), pintaba sólo cuando estaba ebrio y tenía el hábito de estampar sus pies en sus pinturas y mancharlas con sus manos llenas de tinta.<sup>106</sup> Ninguna de las obras de estos maestros ha sobrevivido, aunque se sabe que gracias a los estilos que crearon, este tipo no ortodoxo de pintura a la tinta monocroma se estableció en China como un género independiente.

Estos artistas utilizaban el pincel de forma inconformista y muy atrevida para expresar su mundo personal e interior. Debido al contraste de esta técnica con la técnica “con hueso” convencional, los críticos de arte establecieron una categoría separada para los pintores cuyos trazos de pincel eran “deficientes en

---

<sup>105</sup> .- Cf. Matsushita, Takaaki 1974a, pp. 13-15.

<sup>106</sup> .- Cf. Fontein, Jan y Money Hickman 1970, p. XIX.

estructura ósea”; y puesto que estos críticos consideraban los métodos del pincel de estos artistas eran rudos y desenfrenados, situaron a sus pinturas dentro de la denominada “categoría desmedida” *i’pin*; (jp., *ippinga*) al no encajar dentro de las categorías que ya se encontraban establecidas en orden jerárquico: *shên* (divino; jp., *shin*), *miao* (excelente; jp., *myô*) y *nêng* (hábil; jp., *nô*).

Los pintores partidarios de tales técnicas, que usualmente trabajaban con tinta monocroma, pintaban en un estilo abreviado sin delinear los contornos claramente, en contraste con la representación más realista de objetos. Con el paso del tiempo, este tipo de pintura fue ganando adherentes entre el grupo de los letrados (*wen-jen*) y el de los monjes Ch’an, y se desarrolló como una tradición que difería de la pintura en color, llegando a jugar un papel fundamental en la pintura china. Se establecieron reglas de expresión y se dio forma final a este género por pintores como Ching Hao y K’uan Tong de finales de la dinastía T’ang y del periodo de las Cinco dinastías (907-960), Li Ch’eng, Fan K’uan, Tung Yüan, Mi Fei, Kuo Hsi, Chü Jan y Yen Wen-kuei de la dinastía Sung del norte (960-1126); Li T’ang, Ma Yüan, Hsia Kuei, Yen T’zu-ping, Mu-ch’i, Liang K’ai, Li-Ch’üeh y Yü-chien Tê-ying de la dinastía Sung del sur (1127-1279); Wang Meng, Wu Chen, Ni Tsan, Yin-t’o-lo y Kao k’o-kung de la dinastía Yüan (1271-1368), etc.

Estos y otros numerosos maestros, también de las dinastías Ming (1368-1662) y Ch’ing (1636-1912) crearon una corriente poderosa de pintura a la tinta; y a pesar de las diferencias de estilo y afiliación, todos compartieron el mismo impulso basado en el método de la pincelada única: *i-hua*.<sup>107</sup>

---

<sup>107</sup>.- A la hora de realizar una pintura se hacen en muchas ocasiones dibujos con el mismo estilo caligráfico siguiéndose la máxima “un sólo pincel, un sólo color”. A pesar de que en ocasiones se añade color a la pintura y de que también existen diferentes pinceles según sean para dibujo o para caligrafía, esta máxima tiene un gran valor para los artistas. Ello es así porque expresa la simplicidad y sencillez de medios que ha de manifestarse en este tipo de pinturas, pues si se pintase con demasiado detalle o con demasiados colores se cerraría el espacio para la sugestión que se considera básico en la apreciación del arte japonés y en el arte específicamente Zen.



Las técnicas iniciadas por los tres pioneros fueron posteriormente desarrolladas y diversificadas, creándose otras técnicas derivadas. Como resultado de la íntima relación entre los principios de la caligrafía y los estilos de pintura a la tinta, las pinturas estaban algunas veces asociadas con los tres estilos caligráficos tradicionales existentes: *k'ai* (formal) *hsing* (semicursivo) y *t'sao* (cursivo) –en japonés: *kai*, *gyô* y *sô*–. Así, por ejemplo, el estilo más sintetizado y expresivo de la pintura a la tinta (ch., *p'o-mo*; jp., *hatsuboku*) o “tinta esparcida” era considerado como una derivación de la escritura cursiva.<sup>108</sup>

### **Pintura *ch'an***

La síntesis que se produjo en China entre las ideas taoístas y budistas, fue llevada a cabo principalmente durante la dinastía T'ang (618-907). Aunque el ideal en la pintura a la tinta de esta época era la imitación de la naturaleza, en la última etapa de este periodo surgió un grupo de artistas, principalmente letrados y seguidores del budismo Ch'an, que preferían guiarse por su propio sentimiento natural y espontáneo, sin someterse a normas establecidas.<sup>109</sup>

Hacia fines del periodo T'ang los métodos “desmedidos” habían ganado considerable aceptación entre los artistas del estado chino occidental de Shu (actualmente Szechwan). Muchas personas se dirigieron hacia allí en un momento en el que la guerra civil recorría el resto del país, entre quienes se encontraba el monje Ch'an Kuan-hsiu (832-912). Cuando llegó Kuan-hsiu, fue recibido favorablemente por los artistas de la categoría “desmedida” que pertenecían al grupo de los *wen-jen*, con lo que se convirtió el primer monje Ch'an que entró en contacto con los ideales y gustos de estos letrados. Aunque no se conoce casi nada

---

<sup>108</sup> .- Sobre la evolución de los estilos caligráficos, ver arriba, pp. 400-401.

<sup>109</sup> .- Frente a la nueva tendencia surgida entre los intelectuales y pintores no profesionales, existía otro estilo más realista que constituía el estilo básico de la Academia Imperial y de los pintores profesionales. Esta Academia Imperial de pintura surgida en la dinastía T'ang, conoció su apogeo durante la dinastía Sung, cuando se creó el estilo oficial, extendiéndose en el tiempo hasta la dinastía Ch'in, exceptuando el periodo Yüan. Cf. Yasunari, Kitaura 1991, pp. 253.

de la evolución del estilo de Kuan-hsiu, al sólo haberse conservado algunas copias del siglo XIV de sus obras, se sabe que tenía una gran reputación como calígrafo y que su estilo era comparado con el del monje “loco” Huai-su que practicó un estilo de caligrafía cursiva “salvaje”, por lo que se puede pensar que los métodos de caligrafía y pintura de Kuan-hsiu eran igualmente poco ortodoxos. Tampoco es claro en qué medida fue influenciado por los pintores letrados, aunque es posible imaginar que él y otros monjes Ch’an que practicaron la caligrafía cursiva y el estilo *i’pin*, lo hicieron porque encontraron afinidad entre estos medios y la libertad y simplicidad que se proponía en este tipo de budismo.

Lo que resulta claro es que hacia el tiempo en que Kuan-hsiu realizó sus obras de *arhat*, comenzó a existir una gran cercanía entre los trazos no ortodoxos de pincel y los temas que fueron empleados en el budismo de Meditación. Ello fue resultado de la interacción entre las ideas de los monjes Ch’an con las tradiciones neoconfucianistas de los letrados, especialmente durante los periodos Sung y Yüan, lo cual produjo un productivo intercambio cultural entre budismo y neoconfucianismo.

De este modo, los contactos seculares de los monjes Ch’an les hicieron considerar ciertos temas que no les habrían sugerido nada de haber permanecido encerrados en los confines de sus templos, y, a la inversa, muchos conceptos del budismo Ch’an penetraron en el arte y la literatura de los círculos de letrados, e incluso influenciaron a ciertos artistas académicos.<sup>110</sup>

Debido a la referida interacción, es normal encontrar temas que representan motivos típicos Ch’an elaborados por artistas que no fueron monjes Ch’an, como fueron, por ejemplo, los casos de Ma Yüan o de Shi-k’o, quienes nunca formaron parte del movimiento Ch’an. Inversamente, también existen obras de monjes Ch’an que no presentan conexión con las ideas del budismo Ch’an, sino que son estrictamente seculares. El hecho de que obras de Shi-k’o, que pertene-

---

<sup>110</sup> .- Cf. Fontein, Jan y Money Hickman 1970, p. XXI.

cen a las etapas iniciales de desarrollo de la pintura *i'pin* en China, evoquen temas del budismo de Meditación, es un fenómeno que tuvo lugar en la pintura china, pero no debe interpretarse que todas las pinturas de tinta monocroma que representan motivos del budismo de Meditación sean Ch'an, o que la pintura *i'pin* y la pintura Ch'an o Zen sean modos de expresión idénticos.

En el caso de las obras de Shi-k'o (932-965), quien era conocido como pintor de murales de temas budistas y taoístas, debió pintar de modo convencional, aunque ganó también fama como artista que pintaba en el método *i'pin*.



74. *Fêng-kan descansando sobre un tigre*, copia de una obra de Shih k'o. Tinta sobre papel, siglos XIII-XIV. Museo Nacional, Tokyo.

Las pinturas de dos personajes del budismo Ch'an son las únicas que se han conservado en las que parece reflejarse el estilo de Shi-k'o, incluso aunque es aceptado que son copias muy posteriores realizadas entre los siglos XIII y XIV. Estos dos personajes, que originalmente podían haber formado parte de un rollo horizontal, son conocidos tradicionalmente como *Los dos patriarcas armonizando sus mentes*. No obstante, aparte del hecho de que el título sólo aparece en una de las obras, esta teoría puede ponerse en duda. Parece claro que el per-

sonaje que está descansando sobre un tigre no es otro que Fêng-kan, el compañero de Han-shan y Shih-tê, quien aunque es una figura conocida en la leyenda y en el arte del budismo de Meditación, difícilmente puede ser comparada con uno de los seis patriarcas chinos. En cuanto a la otra figura, que parece “estar armonizando su mente”, probablemente se trate de una representación del segundo patriarca Ch’an, pues esta frase se encuentra recogida en la obra de Tao-hsin titulada *Registro de la transmisión de la lámpara* en referencia a la biografía del segundo patriarca del budismo Ch’an, Hui-k’o.



75. *El patriarca Hui k'o* (?), copia de una obra de Shih k'o. Tinta sobre papel, siglos XIII-XIV. Museo Nacional, Tokyo.

Parece bastante posible que en esta pintura, que representa a un monje budista que se ha quedado dormido mientras se encontraba sentado, se haga alusión al pasaje de la obra de Tao-hsin en que aparece la famosa frase. El hecho de que no sea perceptible el brazo izquierdo en esta figura, es otra indicación de que probablemente se trata de una representación del segundo patriarca. A pesar de su deficiente estado de conservación y de la falsificación que es perceptible en las inscripciones y los sellos, estas dos copias son de una gran importancia para

el conocimiento de las primeras etapas de la pintura a la tinta en China, pues parecen corresponderse con el estilo de pintura de Shih k'o según se refleja en las fuentes literarias. De tal modo, su valor documental, en adición a su valor artístico, resulta ser muy considerable.

Durante la dinastía Sung del norte, la temática pictórica ya se encontraba en China centrada principalmente en la representación del paisaje. Pero mientras los pintores del norte se dedicaban a ofrecer en sus pinturas la grandeza y la diversidad de la naturaleza a través de las panorámicas montañosas, a partir del periodo Sung del sur los pintores comenzaron a sumergir los detalles en las brumas y a diluir todo el conjunto en el espacio vacío.

Mientras en la dinastía Sung del norte los pintores de paisaje seleccionaban modelos de moda en su tiempo, para los pintores de la dinastía Sung del sur la naturaleza dejó de ser un simple modelo y se convirtió en un estímulo. El individuo pudo así intervenir en la elección de sus temas y expresar la realidad objetiva de una manera interiorizada. Debido a que las doctrinas del budismo Ch'an actuaron principalmente en los pintores del periodo Sung del sur, ciertamente resulta muy difícil apreciar las diferencias entre los paisajes pintados por monjes Ch'an o por letrados de aquella época. No obstante, puede decirse que, tanto para los pintores letrados como para los monjes Ch'an, la caligrafía suponía la base en el aprendizaje de la pintura; y que ambos prefirieron emplear las características esenciales del estilo cursivo: espontaneidad e inmediatez en la ejecución del trazo, lo que no significa rapidez sino una perfecta sincronización entre la acción y el tiempo en que se está ejecutando.

A lo largo del periodo Sung (960 - 1279) coexistían los tres géneros tradicionales de pintura: personajes, paisajes, y aves y flores. Con el paso del tiempo, las dos últimas se convertirían en las grandes corrientes pictóricas, mientras que el género de personajes se seguiría ejecutando solamente en el movimiento Ch'an. Por lo que se refiere al paisaje, se convirtió en el género principal de la pintura a la tinta debido principalmente a un cambio en la visión del mundo ini-

ciado hacia el final de la dinastía T'ang. Hasta entonces, la naturaleza no poseía un carácter espiritual, lo que en China se consideraba imprescindible para la actividad pictórica. Pero, cuando tras la síntesis producida en la escuela Ch'an se empezó a sentir el ritmo vital de la naturaleza, la concepción del paisaje cambió. A partir de entonces no se trataba simplemente de tratar de reproducir la naturaleza, sino de servirse de ella como guía de un modo de actuar natural, no condicionado por normas o leyes impuestas, ya que cada cosa ha de adaptarse a su propia cualidad o modo de ser según la antigua idea taoísta del *wu-wei*.<sup>111</sup>

Parece ser, sin embargo, que el interés por estas pinturas comenzó a decrecer entre los críticos de arte chinos durante el periodo Sung del sur, época que se encuentra representada por pintores conectados con el Ch'an como Hsia-kuei, Ma-Yüan, Li-Ch'üeh y los dos pintores más famosos: Liang K'ai y Mu-ch'i.

Son pocos los datos biográficos que se conocen de Liang K'ai, quien estuvo activo durante la primera mitad del siglo XIII, y cuya fama como pintor de figuras budistas y taoístas le condujo a ocupar un alto rango en la Academia Imperial. Sin embargo, rechazando altos honores, se retiró de la Academia para llevar una vida despreocupada junto con los monjes Ch'an de los templos de Hang-chou y sus alrededores. Su estilo académico más antiguo puede observarse en la representación de la figura de Buda de su obra *Śākyamuni descendiendo de las montañas* (fig. 54). Tal vez por ello no recibió el criticismo desfavorable que sí se dirigió hacia el otro gran pintor Ch'an del periodo Sung del sur, Mu-ch'i, aunque el conocimiento de su posterior estilo más cursivo como es el representado en la obra *El sexto patriarca, cortando bambú* (fig. 61), parece haber quedado reducido al círculo del budismo Ch'an. Los monjes Zen admiraron el trabajo de Liang K'ai con gran aprecio, y llevaron muchos ejemplares de sus obras a Japón, entre las que se encuentran prácticamente todas sus obras maestras que se han conservado hasta la actualidad.

---

<sup>111</sup> .- Cf. Yasunari, Kitaura 1991, pp. 254-255.





76. *Paisaje nevado*, por Liang K'ai. Anteriormente emplazado a un lado de *Śâkyamuni descendiendo de las montañas*. Tinta y color sobre seda, fines del siglo XII. Museo Nacional, Tokyo.

Los biógrafos de Liang K'ai a menudo se refieren a su técnica "abreviada" de pincel, un método de ejecución que se encuentra ejemplificado en su obra *El poeta Li Po*. En obras como *El sexto patriarca cortando bambú*, esta técnica es menos aparente, pues empleó una mayor variedad de estilos de pincel al integrar esta técnica con el estilo exuberante de los pintores *i'pin*. De este modo creó una obra maestra en la que se evidencia una controlada organización espacial plena de tensión lograda mediante una mezcla de estilos de pincel. Lo mismo puede decirse de algunos de sus paisajes, como el titulado *Paisaje nevado* (fig. 76), en el que mostró el contraste entre una diminuta persona sobre un mulo y la inmensidad de la naturaleza.

El monje Ch'an y pintor Fa-ch'ang, mejor conocido como Mu-ch'i (fallecido entre 1269-1274), no es nombrado en las fuentes chinas por su afiliación con el linaje Ch'an. Sin embargo, todas las fuentes japonesas tempranas le señalan como discípulo del gran maestro Ch'an Wu-chun Shih-fan (-1249). Aunque las fuentes chinas no ignoran totalmente su actividad como monje Ch'an, son muy parcas al hacer comentarios sobre sus obras pictóricas, y cuando lo hacen es para definir las como "toscas", "carentes de elegancia" y "deficientes en las técnicas de los antiguos maestros".<sup>112</sup> De tal modo, parece que la obra de Mu-ch'i no fue admirada más que por el círculo de los monjes Ch'an y sus amigos, además de por los monjes Zen que habían estudiado con él y otros posteriores que viajaron a China y llevaron muchas obras suyas a Japón.

Muchas de las obras atribuidas a Mu-ch'i existentes en Japón en la actualidad no son más que copias, pero también existen numerosas piezas auténticas que se han hecho muy célebres. Los temas elegidos por Mu-ch'i abarcan una gran parte del espectro de la iconografía del budismo de Meditación, y entre ellas se encuentran patriarcas, *bodhisattva*, *arhat*, excéntricos, personajes taoístas, paisajes, plantas, frutos, vegetales y animales, aunque no se encuentran escenas

---

<sup>112</sup> .- Cf. Fontein, Jan y Money Hickman 1970, p. 28.



de “actividades zen” (*zenkiga*). Entre sus obras más célebres de encuentran *Ocho vistas de Hsiao-hsiang*, *Tigre y dragón*, *Caquis y castañas* (fig. 71), *Arhat* (fig. 55) y *Kuan-yin, monos y garza real*.

Esta última es una combinación de tres obras separadas para formar un tríptico preservado hoy día en el templo Daitoku-ji de Kyoto. Aunque los trípticos existieron en China, donde eran empleados en los motivos de trinitades budistas convencionales, la combinación de obras con animales, paisajes o figuras que se disponían en una serie con una imagen central es una práctica que evolucionó pronto tras la instalación del budismo Zen en Japón, y de la que parece no existir precedente en China.

En cuanto a las representaciones de las figuras del tigre y el dragón, existen varias versiones distintas de este tema que se atribuyen a Mu-ch’i, siendo la más famosa la que se encuentra conservada en el templo Shôkoku-ji en Kyoto. En la antigua mitología China el dragón es identificado con el principio *yang* y el tigre con el principio *yin*, aunque el tigre es también *yang*, siendo el único animal del zodiaco chino que presenta esta doble característica. Ambos forman parte de los cuatro animales sobrenaturales, junto a la tortuga y el fénix, situándose el “tigre blanco” en las antípodas del “dragón azur”. Estos simbolismos que hicieron su aparición ya en el *I Ching*, explican el hecho de que se encuentren siempre asociados formando pareja en las representaciones pictóricas, bien en un mismo rollo o en rollos separados, e incluso que se hayan colocado en los laterales de trípticos.

El modo de representación pictórica no convencional que había hecho su aparición en China durante la dinastía T’ang y que alcanzó su esplendor durante la dinastía Sung del sur con la obra de autores como Liang K’ai, Mu-ch’i o Yü-chien Tê-ying, continuó desarrollándose durante el periodo Yüan por monjes Ch’an como Yin-t’o-lo, Jih-k’uan, Hsüeh-ch’uang, Yen Hui o K’ao Jan-hui. A partir de entonces, la decadencia del movimiento Ch’an hizo que la larga tradición de pintura a la tinta asociada con los monjes Ch’an desapareciera virtual-

mente, aunque hubo pintores como T'a-chin, Shên-chou o Ni Tsan, durante la dinastía Ming, y Pa-ta Shan-jên (Chu-ta) o Shih-t'ao, activos a principios de la dinastía Ch'ing, que se rebelaron contra las normas imperantes y revivieron el estilo de los antiguos monjes Ch'an con audaces pinceladas.

El budismo Ch'an presentó un talante totalmente diferente al resto de los grupos de budismo, desarrollándose durante las dinastías Sung y Yüan. La pintura Ch'an (*ch'an-ch'ih-t'u*) fue realizada por monjes que no eran artistas profesionales, aunque hay que reconocer que utilizaban diestramente el pincel y la tinta al ser expertos calígrafos y servirse del estímulo espiritual de la práctica del Ch'an en su camino hacia la "iluminación".

## PINTURA A LA TINTA EN JAPÓN

Como revelan las pinturas del siglo VIII preservadas en el Shôsôin, los artistas japoneses del periodo Nara (645-794) se encontraban ya familiarizados con las técnicas de la pintura china y con las líneas caligráficas expresivas y fluidas asociadas con los grandes maestros *i'pin* de fines del periodo T'ang y del periodo de las Cinco dinastías.<sup>113</sup> Pero aunque la temprana maestría de las técnicas de pintura a la tinta revela la existencia de pintura japonesa de este tipo desde los siglos VIII al XIII, la incontenible ascensión de la pintura a la tinta es un fenómeno que pertenece a la última parte del periodo Kamakura, el periodo Nanbokucho y principios del periodo Muromachi.

Las técnicas pictóricas chinas ya se habían hecho presentes en Japón desde el siglo VI d. C., aunque durante los primeros tiempos se empleó un estilo de

---

<sup>113</sup> .- Aunque como ha sido mencionado los orígenes de este tipo de pintura en China son bastante confusos, parece que han de situarse entre los artistas denominados *i'pin* de fines del periodo T'ang y del periodo de las Cinco dinastías. Los letrados y monjes Ch'an, quienes entraron en ocasiones en contacto promoviendo de este modo un intercambio de ideas, estilos y conceptos estéticos, jugaron un destacado papel en el desarrollo de las artes de la pintura y la caligrafía, por lo que no puede asegurarse que esta forma de expresión se haya originado en el budismo Ch'an o que se haya de identificar necesariamente la pintura y la caligrafía a la tinta con el budismo de Meditación.

pintura lineal destinada a ilustrar las enseñanzas contenidas en los *sûtra*. Ya en el periodo Heian se realizaron pinturas que describían escenas y asuntos japoneses con un estilo pictórico colorido y detallista, que es conocido genéricamente como *yamato-e* (“pintura japonesa tradicional”) en contraste con *kara-e* (“pintura de influencia china”). A partir del periodo Kamakura, tras la implantación definitiva del budismo Zen en el territorio japonés, sus monjes comenzaron a elaborar un nuevo estilo de pintura importado desde China, que continuó denominándose *kara-e* o *kanga* debido a la fuerte influencia proveniente de los pintores chinos de las dinastías Sung y Yüan aunque fue realizado por pintores japoneses, el cual comportaba unos modelos iconográficos y unas técnicas distintivas dentro de la producción pictórica del budismo de Meditación.

Los monjes del budismo Zen japonés aprendieron de los monjes-pintores del budismo Ch’an este estilo de pintura de tinta. Dicho estilo, que ya contaba con algunos precedentes en la pintura del Japón, alcanzó desde fines del periodo Kamakura y durante todo el periodo Muromachi un inusitado desarrollo al amparo de la corriente budista Zen. De este modo, los monjes Zen asimilaron los principios de las “artes del pincel”, introduciéndolos en su matriz cultural y adaptándolos gradualmente a la estética japonesa.

El florecimiento del *suibokuga* o *sumi-e* en Japón se encuentra, pues, íntimamente ligado a la creciente importancia del budismo Zen –algunos de cuyos monjes se llamaban a sí mismos con el nombre de *bunjinsô* (“monjes letrados”)– y a las transformaciones culturales que surgieron a partir de su influencia.

## **Pintura zen**

Como consecuencia del intercambio religioso y cultural que tuvo lugar a partir de la dinastía Sung del sur (1127-1279) entre China y Japón, el budismo Zen comenzó a convertirse en la influencia espiritual más poderosa de la cultura japonesa. Los monjes Zen que hicieron el largo viaje hacia los monasterios del sur de China, valoraron enormemente la poesía, pintura y caligrafía chinas, y

recibieron las técnicas que sus homólogos Ch'an habían empleado como medio para expresar algunos de los más profundos significados de su doctrina.

Tras la instalación del budismo Zen en Japón a partir de principios del periodo Kamakura, comenzaron a abrirse nuevos campos en el mundo del arte japonés. Siguiendo el ejemplo de Hôjô Tokiyori, quien había invitado al sacerdote chino Lan-ch'i Tao-lung (jp., Rankei Dôryû; 1213-1278) para otorgarle el cargo de abad del Kenchô-ji, algunos miembros de la clase guerrera de las provincias orientales de Japón invitaron a monjes Zen para establecer templos en sus dominios. Debido a ello, Kamakura se convirtió en una esfera cultural en el corazón del Japón oriental. La actividad continuó floreciendo con la llegada de monjes Ch'an y de otros japoneses que retornaban de sus estudios en China, llegándose a reproducir modelos chinos en casi todas las manifestaciones artísticas, incluida la pintura. Este gusto por una exótica estética China desarrollado al amparo de los monjes del budismo de Meditación, hizo que Kamakura llegara a asemejarse a una pequeña ciudad China.

Un rasgo importante del arte en el periodo Kamakura fue el desarrollo de los retratos de carácter realista. En este periodo se introdujo desde China la costumbre de que un maestro concediera a un discípulo su retrato (*chinzô*) como una especie de certificación de sus logros en el entrenamiento *zen*, produciéndose entonces retratos de gran realismo y penetración en el carácter del personaje representado (figs. 59, 60, 83, 89, 99).<sup>114</sup>

La cultura Zen en Kamakura difiere significativamente de la que surgiría tiempo después en Kyoto, donde se trasladó el centro del poder a principios del periodo Muromachi. En Kyoto, los aspectos del arte y la cultura Zen que no se ajustaban con los gustos aristocráticos, debido a producir una impresión de excesiva simplicidad, fueron desdeñados. De este modo, aunque la más elaborada y formalizada cultura Zen de Kyoto es normalmente considerada como representa-

---

<sup>114</sup> .- En relación con las características del *chinzô*, ver arriba, pp. 439-442.

tiva de las artes Zen japonesas, a la hora de valorar las artes *zen* hay que considerar también a las artes de Kamakura, que difieren radicalmente de las más conservadoras de Kyoto al mostrarse aquí una mayor variedad y preservarse además el estilo original derivado de la cultura Ch'an china.

Con la adopción de la pintura monocroma, se recibieron las ideas y las técnicas de los artistas del movimiento Ch'an, quienes transformaron el hecho de utilizar el pincel y la tinta en un descubrimiento espiritual. Ellos habían modificado los motivos existentes en la iconografía religiosa budista y lograron sumergirse en el mundo del arte como medio de expresión de ciertos valores espirituales. Cuando llegaron sus pinturas a Japón, las pinturas en sí mismas, independientemente del asunto representado, se convirtieron en un material simbólico que podía ser empleado como ayuda y soporte para su meditación.<sup>115</sup> Tal expresión no puede ser vista en otras corrientes de pintura a la tinta. Repentinamente, con unas pocas pinceladas, los artistas podían dar cauce a la revelación de su mundo interior.<sup>116</sup>

En el campo de la pintura, durante el periodo Kamakura se recibieron muchos ejemplos de caligrafía y retratos de maestros (*chinzō*) procedentes de China, pero el número de pinturas monocromas llevadas a Japón hacia fines del periodo Kamakura y principios de Muromachi demuestra que tales obras fueron también muy apreciadas. Aunque estas obras de pintura *ch'an* fueron emplazadas en los templos Zen inicialmente, con el paso del tiempo muchas de ellas han pasado a ser propiedad de museos, fundaciones o coleccionistas particulares. Este proceso

---

<sup>115</sup>.- Entre los pintores chinos de la dinastía Sung del sur que influyeron decisivamente en la evolución de la pintura a la tinta al ser llevadas sus obras a Japón, destacan Li T'ang, Ma Yüan, Hsia Kuei, Yü-chien, Liang K'ai y Mu-ch'i.

<sup>116</sup>.- Tales artistas chinos y japoneses emplearon en sus obras estilos compuestos muy variados que no se prestan a una fácil división. Debido a que, en la práctica, las técnicas del pincel se encuentran condicionadas por los estilos individuales de los artistas y son usadas en combinación, resulta difícil definir con precisión los términos que son comúnmente usados para describir estas técnicas. Sobre la evolución de las técnicas del pincel, puede ser consultada la introducción de Barbara Ford a la obra de Kanazawa Hiroshi. Cf. Kanazawa Hiroshi 1979, pp. 21-26.

comenzó a partir de la afición por el coleccionismo de obras por parte de algunos *shôgun* y miembros de la clase militar, lo que ocasionó que los herederos de estas familias sean actualmente los poseedores de muchas de estas obras. Las ocasionales donaciones por parte de los templos o coleccionistas particulares a diversos museos y fundaciones han permitido que una gran cantidad de obras se encuentren a disposición del público en general, del mismo modo que sucede con algunas exhibiciones temporales, entre las que puede destacarse como ejemplo la titulada *Kamakura: el arte del budismo Zen*, celebrada en el Museo Nacional de Tokyo del 3 de junio al 13 de julio de 2003 en conmemoración del 750 aniversario de la fundación del Kenchô-ji.<sup>117</sup> El hecho de que muchas obras chinas y japonesas de este tipo se encuentren hoy día en Estados Unidos, es explicable por el desbarajuste general que se produjo tras la Segunda Guerra Mundial.

A mediados del siglo XIV el antiguo centro Zen de Kamakura dio paso al protagonismo de Kyoto, cuyos monjes Zen, siguiendo el modelo de Kamakura, llenaron sus templos de colecciones de libros chinos, caligrafías, pinturas y porcelanas de las dinastías Sung, Yüan y Ming.

Los primeros ejemplos de pintura japonesa fueron realizados hacia finales del siglo XIII. En el subtemplo Rikkyokuan de Tôfuku-ji existe un tríptico que representa a *Buda Śâkyamuni descendiendo de las montañas* (el mismo motivo que se representa en la figura 54) que fue colocado como rollo central entre obras que muestran ramas de ciruelos en flor. Parece ser que el rollo del Buda y los de ciruelos no fueron pintados por el mismo autor, aunque las tres llevan una

---

<sup>117</sup> .- En esta exhibición de obras de arte procedentes del Kenchô-ji, que junto con el Engaku-ji se convirtió en el foco de la cultura Zen en Kamakura, se incluyen tanto obras designadas como Tesoros Nacionales y Propiedades Culturales Importantes, como otras que nunca antes habían sido exhibidas fuera de los muros del templo. Entre ellas se encuentran esculturas del abad fundador del Kenchô-ji Lan ch'i Tao-Lung (Rankei Dôryû, 1213-1278), además de caligrafías, pinturas y cerámicas que presentan influencia de China. Según se observa en la página de Internet del Museo Nacional de Tokyo, esta exposición es la primera exhibición especial a gran escala que introduce la pluralidad llena de colorido de la cultura Zen (<http://www.tnm.jp/>).

inscripción de Haku'un Egyô (1223-1297), un monje que visitó China en 1266. Al igual que esta obra, otras obras pioneras japonesas de *suibokuga* con figuras o paisajes pueden datarse también hacia fines del siglo XIII.

Aunque existen ejemplos notables de *sumie* o *suibokuga* en los primeros tiempos del periodo Kamakura, esta modalidad de pintura alcanzó en Japón su máximo apogeo con la actividad de muchos artistas durante el siglo XIV, principalmente monjes budistas Zen, entre quienes destacan Mokuan Reien (primera mitad del siglo XIV), Kaô (mediados del siglo XIV) Ryôzen (mediados del siglo XIV) o Ue Gukei (activo de 1361 a 1375), y llegó a consolidarse finalmente hacia el final del siglo XV como la principal rama de la pintura japonesa. Mientras que en el caso de Ryôzen puede observarse cómo hacía uso de los métodos de pintura budista convencional, pintores como Kaô (fig. 67) y Gukei ponen de manifiesto un estilo más libre y espontáneo en sintonía con las infinitas posibilidades artísticas que ofrece el medio de la pintura con tinta.

Dentro de los templos *gozan*, el sistema de organización que comenzó a desarrollarse a finales del periodo Kamakura y llegó a su apogeo en Kyoto durante el periodo Muromachi (1392-1568), tuvo lugar un poderoso movimiento artístico y literario.<sup>118</sup> Estos templos tuvieron una gran influencia en la introducción y desarrollo de la pintura a la tinta, incluyendo los templos de Kamakura Engaku-ji y Kenchô-ji y los templos de Kyoto Tôfuku-ji, Shôkoku-ji y Daitoku-ji, este último incluido sólo temporalmente al sistema de los *gozan*. En el campo de la pintura dicho movimiento produjo durante el siglo XIV artistas como Tesshû Tokusai (-1366) y Gyokuen Bonpô (1344-c. 1420), que trataron con temas como orquídeas, bambú y rocas erosionadas (fig. 72), que habían sido los temas preferidos por los letrados chinos (*wen-jen*) a quienes los monjes de los *gozan* trataban de emular.

---

<sup>118</sup> .- Sobre el sistema de los templos *gozan* en Japón, ver arriba, pp. 282-294 y volumen I, pp. 406-409. Sobre el movimiento literario de los *gozan*, ver adelante, pp. 525-528.

Los monjes Zen de los templos integrados en el sistema *gozan*, alentados por el monje chino I-shan I-ning (1247-1317), usaron tanto el estudio del pensamiento y la poesía chinas como el pensamiento del budismo de Meditación para inculcar un mejor entendimiento de la pintura a la tinta.<sup>119</sup> Estos y otros pintores concibieron la pintura como una actividad de aficionados adjunta a sus preocupaciones literarias. Este hecho, así como la restricción de los temas pictóricos que tuvo lugar en este ámbito, guarda relación con los gustos de estos *bunjinsô* o “monjes letrados”, quienes llevados por su afán literario escribían casi siempre poemas en las pinturas.

Uno de los primeros pintores Zen que puede ser identificado como un verdadero especialista en pintura es Mutô Shûi, activo en la primera mitad del siglo XIV. Aunque trató una gran variedad de temas con una gran exquisitez y habilidad, Mutô Shûi es asociado generalmente con la elaboración de *chinzô*. La gran destreza con la que retrató a Musô Soseki (fig. 60) ha contribuido a reforzar el argumento de que ésta era su especialidad. No existe, sin embargo, ninguna evidencia de que existieran aún escuelas de pintura aún en tiempos de Mutô Shûi. El fenómeno del establecimiento de talleres de pintura en algunos templos Zen fue posterior en el tiempo, y se inició seguramente hacia el final del siglo XIV o principios del siglo XV en los templos citados pertenecientes al sistema de las Cinco Monañas (*gozan*).

### **Escuelas de pintura zen**

El Tôfuku-ji parece haber sido sede de una escuela de pintura hacia la época de Kissan Minchô (1350-1431), quien fue el principal y más prolífico miembro de esta escuela. Hacia ésta época pueden distinguirse dos clases de pintores en los grandes monasterios metropolitanos como el de Tôfuku-ji. Uno era un artista virtualmente profesional, como el *e-busshi* (“pintor budista”) tradicional que pintaba las figuras votivas ornamentadas que eran usadas en ceremo-

---

<sup>119</sup> .- Cf. Matsushita, Takaaki 1974a p. 29.



nias públicas. El otro era un monje para quien la pintura con tinta era parte de su disciplina religiosa personal.<sup>120</sup> Entre los artistas que trabajaron en el estudio de Tôfuku-ji se encuentran Reisai y Sekkyakushi, dos de los más destacados monjes pintores de su época, quienes probablemente fueron discípulos de Minchô.

Ryôzen, quien trabajó medio siglo antes en el estudio de Tôfuku-ji, ha sido tradicionalmente asociado con este templo, siendo posible que existiera un estudio en este templo ya hacia el periodo en que estuvo activo. Ryôzen, Minchô y Reisai, todos parecen haber pertenecido a una escuela de transición de pintura *zen* que se encontraba en deuda con anteriores tradiciones de pintura policroma budista, pero también pintaban con gran habilidad en el nuevo medio de pintura de tinta monocroma.<sup>121</sup>

Otro estudio de pintura *zen* de gran importancia existió en el Shôkoku-ji de Kyoto, un templo patrocinado por el tercer *shôgun* Ashikaga Yoshimitsu y los posteriores *shôgun* Ashikaga. Este templo produjo su propia escuela de pintores, entre los que se encontraban algunos de los monjes Zen más destacados en el campo de la pintura a la tinta, como fueron Josetsu (activo en el primer cuarto del siglo XV), Shûbun (c. 1414-1463) y Sesshû Tôyô (1420-c. 1506). Ellos fueron los artistas que establecieron un sistema de representación del paisaje que llegaría a dominar la pintura japonesa durante todo el siglo XVI.

En general, parece que los pintores del siglo XIV se dedicaron a representar una gran variedad de temas, mientras que los del siglo XV evidencian una mayor tendencia hacia la especialización en la representación de paisajes reales o de motivos combinados tomados de la propia naturaleza.

Según se declara en los colofones inscritos por varios maestros Zen que exhibe en su parte superior la obra de Josetsu *Cogiendo un pez-gato con una calabaza* –los cuales revelan un nuevo estilo de apreciación artística–, mediante

---

<sup>120</sup> .- Cf. *ibid.*, pp. 32-34.

<sup>121</sup> .- Fontein, Jan y Money Hickman 1970, p. LI.

esta obra realizada a principios del siglo XV Josetsu había introducido un nuevo estilo de pintura (fig. 5).<sup>122</sup>

Aunque no existe apenas documentación sobre la vida de Josetsu, lo que resulta claro a través de la contemplación de sus obras es que fue un pintor excepcionalmente dotado. Tras la aparición del monje artista Josetsu, muchos pintores se establecieron en el templo Shôkoku-ji bajo la tutela del *shôgun* Ashikaga Yoshimochi (1386-1482), empezando a adquirir la pintura a la tinta una gran valoración en Japón.

El más famoso de los pintores de Shôkoku-ji fue el discípulo de Josetsu, Shûbun, cuya contribución a la evolución de la pintura japonesa a la tinta está centrada en su personal interpretación de los pintores Sung del sur (fig. 70) , aunque no se restringió a este motivo (figs. 63, 65). Tampoco se sabe mucho sobre la biografía de Shûbun, aunque se encuentra documentado que fue tesorero (*tsûsu*) en Shôkoku-ji y que fue un afamado pintor y escultor. En Shôkoku-ji, fue comisionado como pintor oficial (*goyô eshi*) al servicio del *shôgun* Ashikaga Yoshimochi, y presumiblemente estudió allí pintura con Josetsu. El desarrollo de la pintura de Shûbun en el “nuevo estilo” iniciado por Josetsu aseguró la preponderancia en la pintura a la tinta de este centro monástico durante la mayor parte del siglo XV.

La importancia de Shûbun queda subrayada por el hecho de que Sesshû se encontraba en la línea directa de descendientes de Josetsu y Shûbun, y que los pintores de Daitoku-ji, incluidos Hasoku y Sôtan, fueron enormemente influenciados por los pintores de Shôkoku-ji.<sup>123</sup>

Sesshû Tôyô es quien representa la culminación de la primera generación de pintores *sumi-e* o *suibokuga*, pudiendo decirse que con él la pintura japonesa a la tinta alcanzó su madurez. Su maestría en diferentes técnicas de la pintura

---

<sup>122</sup> .- Sobre la gran importancia de esta obra de Josetsu, ver arriba, pp. 48-51.

<sup>123</sup> .- Cf. Matsushita, Takaaki 1974a. p. 69.

china con tinta fue lo que le permitió desarrollar un estilo muy robusto y absolutamente personal (figs. 69, 77, 78).

Rompiendo con los lazos que le unían a la pintura de la escuela Shôkoku-ji, patrocinada por los *shôgun*, Sesshû inició una búsqueda personal en el arte de la pintura. Tras asegurarse el patronazgo de un clan de guerreros en una provincia del Japón occidental, Sesshû viajó a China en 1467 donde estudió con el maestro Li tsai, retornando dos años después para elaborar un arte cada vez más personal. Durante su viaje a China adquirió aún más confianza en su estilo, y a su regreso pudo mostrar a los pintores japoneses que su imaginación podía ser suscitada no sólo por los paisajes chinos que conocían a través de las representaciones pictóricas, sino también por las propias montañas, cascadas, aldeas y templos de Japón.

Sin duda Sesshû aprendió de numerosos maestros chinos del pasado, pero probablemente los artistas chinos que mayor influencia ejercieron sobre su estilo fueron Liang K'ai y Hsia Kuei.<sup>124</sup> No obstante, la insistencia de Sesshû en el contacto directo con la naturaleza consiguió hacer descender a la tierra la pintura japonesa, y provocó que los pintores que siguieron su estilo se alejaran de las escenas imaginarias de montañas y retiros ermitaños rodeados de niebla representados en las pinturas provenientes del sur de China. Aunque también pintó muchos otros motivos, Sesshû creó un estilo sublime de paisaje con tinta y, consecuentemente, ha sido considerado por la crítica como el más grande de los pintores japoneses.

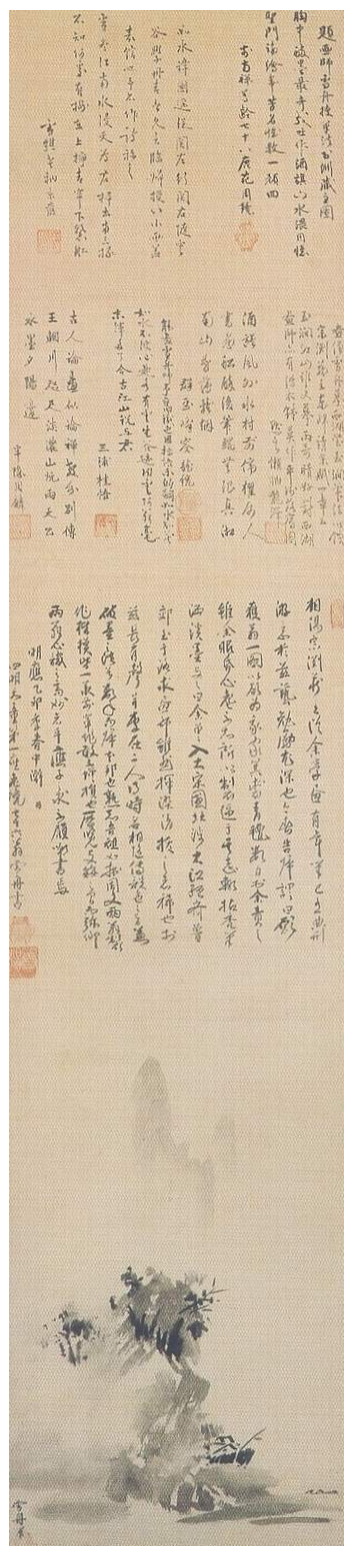
Sesshû fue el último de una tríada de grandes pintores que estuvieron asociados con Shôkoku-ji. Del mismo modo que el centro de pintura de tinta se había desviado anteriormente desde el Tôfuku-ji al Shôkoku-ji, tras la Guerra de Ônin (1467-1477) la actividad artística giró alrededor del Daitoku-ji.

---

<sup>124</sup> .- Para una discusión sobre los pintores que ejercieron una profunda influencia en la obra de Sesshû, cf. García Gutiérrez, Fernando 1961, pp. 1-42.



77. *Paisaje de invierno*, por Sesshû Tôyô. Tinta sobre papel, fines del siglo XV. Museo Nacional, Tokyo. En esta escena cubierta por la nieve, que se ha conservado junto con el paisaje de otoño de entre la serie original de las cuatro estaciones, puede sentirse el severo rigor de la estación invernal en la nieve de los árboles y las cumbres, así como en la atmósfera que rodea las montañas. Componiendo intencionalmente motivos extraídos de la naturaleza que combinaba para producir intersecciones insólitas, Sesshû representó aquí una recesión espacial con trazos vigorosos que sobrepasa a las representaciones reales de la naturaleza.



78. *Paisaje*, conocido como “paisaje *haboku*”, por Sesshû. Tinta sobre papel, 1495. Museo Nacional, Tokyo. Con inscripciones por Sesshû, Gettô Shûkyô (-1500), Ran'pa Keishi (1419-1501), Ten'in Ryûtaku (1422-1500), Ryôan Keigo (1425-1514) y Keijo Shûrin (1400-1518).

Tras ser destruidos numerosos complejos monásticos durante la Guerra de Ônin, el monje Ikkyû Sôjun (1394-1481), quien había residió como abad en el templo Shûon'an desde 1467 a 1473, fue llamado para que se hiciera cargo de las obras de reconstrucción del Daitoku-ji, arruinado en 1468. Ikkyû se trasladó allí en 1474, cuando contaba 81 años de edad, y a partir de entonces, la categoría de este templo fue elevada de nuevo con la ayuda de miembros de la clase comerciante de la ciudad de Sakai, y se realzó aún más con el soporte de los señores feudales en el siglo XVI. Numerosos edificios fueron arreglados y se erigieron otros nuevos, y fueron entonces requeridos una serie de pintores para pintar puertas deslizantes (*fusuma-e*) y rollos (*kakemono*) para este monasterio y sus subtemplos, con lo que el Daitoku-ji gozó a partir de estos momentos de su periodo de mayor esplendor.<sup>125</sup>

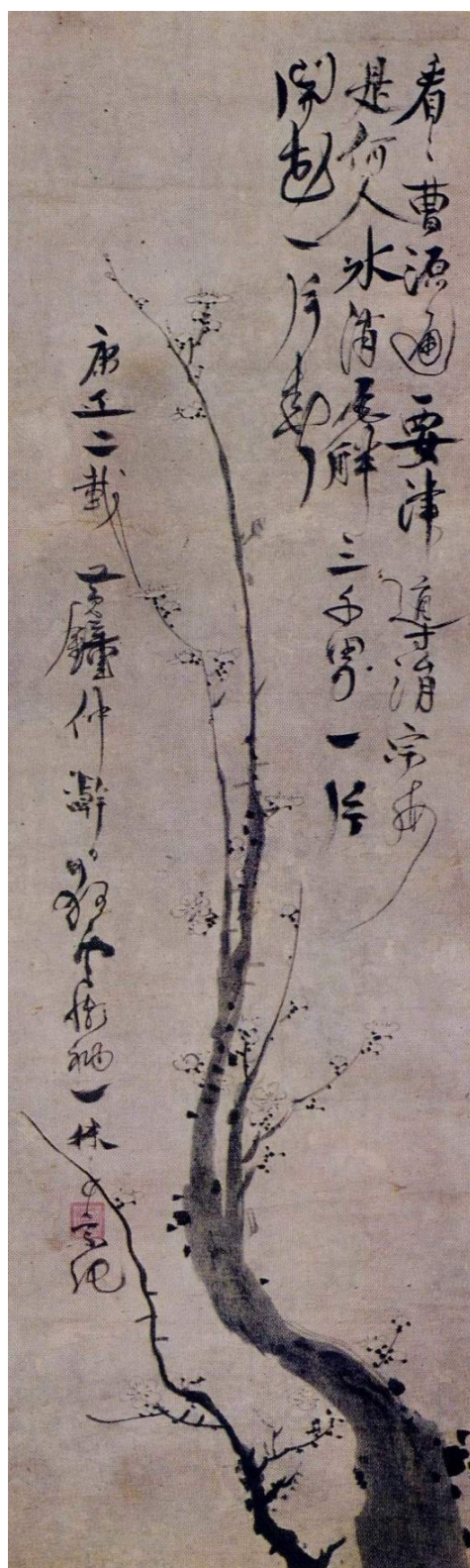
Los miembros de comunidad comerciante de Sakai habían prosperado enormemente en esta época y comenzaron a practicar el *chanoyu* y sus artes relacionadas, con lo que encontraron unos lazos comunes con el Zen de Daitoku-ji. Aparte del estrechamiento de los lazos con la comunidad de los comerciantes de Sakai, puede decirse que otro de los mayores impulsos para la revitalización de este templo provino de la figura del Ikkyû Sôjun, un monje Zen irreverente que se empeñó en romper con la estrechez del pensamiento Zen de sus días, y que estableció con su estilo una nueva línea que encontró aplicación en numerosas artes que se desarrollaron en parte bajo la influencia del budismo Zen.

Como puede comprobarse al realizarse un estudio general de las artes del budismo Zen, fue en gran medida debido al estímulo irradiado por Ikkyû como la arquitectura, la jardinería, la caligrafía, la pintura, la literatura, el teatro *nô* y el “camino del té” (*chadô*) comenzaron a adquirir un impulso renovador hacia el siglo XV, produciéndose entonces algunas de las manifestaciones artísticas más memorables del arte Zen.

---

<sup>125</sup> .- Cf. Imaeda, Aishin 1983, p. 34.





79. Rama de ciruelo con inscripción poética, por Ikkyû Sôjun. Tinta sobre papel; datado en 1456. Museo Gotô, Tokyo.

A diferencia de los anteriores artistas del Tōfuku-ji y Shōkoku-ji, quienes fueron favorecidos por los *shōgun* a partir del establecimiento de la regencia de los Ashikaga en Kyoto, los pintores asociados con Daitoku-ji no eran necesariamente monjes que realizaban su entrenamiento *zen* en el monasterio. Hacia esta época, la pintura a la tinta dejó de ser patrimonio de los monjes Zen.<sup>126</sup> De este modo, el Daitoku-ji, un templo fundado bajo el patrocinio imperial que formó parte una vez del sistema de los *gozan* y que requirió permiso hacia fines del siglo XIV para salirse de este sistema, fue el centro de otra escuela de pintura.

Entre los artistas que se sabe con seguridad que trabajaron en Daitoku-ji, se incluyen la línea Oguri de Sōtan, Sōkei y Sōritsu; el aclamado pintor Bunsei; y miembros del círculo de Soga Jasoku, entre los que se encontraban Bokkei, Soga Shōsen, Soga Sōyo, Nara Hōgen Kantei, Bokusai Shōtō, Soga Chokuan y Soga Shōkaku –algunos de los cuales parecen haber estado conectados de varios modos con Ikkyū Sōjun–. Jasoku y sus seguidores establecieron la escuela Soga de pintura, que continuó su labor hasta bien avanzado el periodo Edo.

Otra escuela de pintura *zen* se desarrolló en los monasterios Zen de Kamakura. Como ha sido observado, la pintura *suiboku* probablemente comenzó en Kamakura con la llegada del budismo Zen, y fue promovida inicialmente por los grandes monasterios de Engaku-ji y Kenchō-ji mediante el estudio cuidadoso de las técnicas a partir de las obras que se trajeron de China. Sin embargo, aunque algunos de los primeros practicantes de *suiboku*, como Mokuan Reien (-1345) y Ue Gukei (activo entre 1361 y 1375), pudieran haberse encontrado asociados con esta localidad, la conexión parece muy tenue, y la formación de una verdadera escuela no parece haber sido posible hasta la época de Chūan Shinkō, quien estuvo activo hacia mediados del siglo XV.<sup>127</sup> Esta escuela se hallaba establecida con seguridad en tiempos de Kenkō Shōkei (Kei Shoki, c. 1430-c. fines

---

<sup>126</sup> .- Cf. Matsushita, Takaaki 1974a. p. 91.

<sup>127</sup> .- Cf. Fontein, Jan y Money Hickman 1970, p. LI.



del siglo XV), puesto que se conocen los nombres de algunos de sus estudiantes, entre los que se incluyen Keisô, Keisessai, Senka y Shikibu Terutada (Ryûkyô).

Los lazos entre los monasterios Tôfuku-ji de Kyoto y Kenchô-ji de Kamakura fueron particularmente fuertes, y monjes pintores de Tôfuku-ji como Reisai y Sekkyakushi influenciaron el estilo de la escuela de Kamakura.<sup>128</sup> Kei Shoki, quien es reconocido por los críticos como el más importante pintor de Kamakura, estaba a cargo de la secretaría o *shoki* en el templo Kenchô-ji. Tras estudiar con Chûan Shinkô en Kamakura, viajó Kyoto en 1478 y allí aprendió tres años con Geiami, estudiando además la colección del *shôgun* de pinturas chinas Sung y Yüan, de la que Geiami era supervisor. El conocimiento del estilo de paisaje angular de Ma Yüan y Hsia Kuei es aparente en uno de sus más famosos paisajes que figura en la colección del Museo de Arte Nezu.

Uno de los pintores de Kamakura cuyo nombre merece ser recogido aquí es el monje Sôen (o Josui, activo a principios del siglo XVI), del Engaku-ji, quien fue uno de los discípulos favoritos de Sesshû. Su estilo modelado a partir del de Sesshû puede observarse en pinturas de paisajes, pájaros y flores, así como en figuras inusuales entre las que tal vez destaque la de Bhadrâpâla, la deidad de los baños en los templos y monasterios Zen.

### **Nuevas tendencias en la pintura a la tinta**

Todas las escuelas mencionadas se encontraban todavía dentro de la esfera cultural de los templos Zen durante todo el siglo XVI, y los monjes Zen continuaron produciendo pinturas en gran número –no solo en tinta monocroma sino también con adición de colores– tomando los temas del repertorio *zen* tradicional. Entre los más ilustres representantes de la larga tradición de pintura a la

---

<sup>128</sup> .- Como señala Matsushita Takaaki: “En la obra de Chûan Shinkô, un monje pintor del Kenchô-ji, y en las obras tempranas de Kei Shoki, quien estudió con él, es posible detectar la cualidad sin pretensiones característica del círculo de Tôfuku-ji, que también se desarrolló bajo la influencia del estilo rústico y descriptivo de los pintores de la región de Ssuming”. Cf. Matsushita, Takaaki 1974a. p. 117.

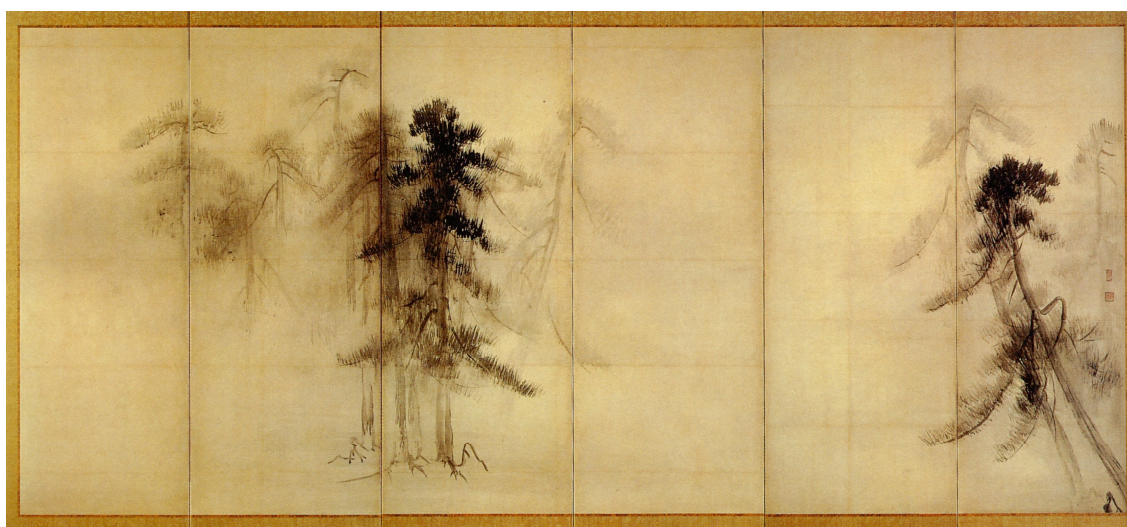
tinta asociada con el budismo Zen de este periodo, destaca sobre todos Sesson Shûkei (c. 1500-c. 1580), quien era un monje Zen que trabajó en el distrito de Kanto a finales del periodo Muromachi. Según se relata en *Setsumonteishi*, su ensayo sobre pintura, él modeló su estilo a partir de Sesshû. Sin embargo, su estilo de pintura es mucho más sensual, con trazos rítmicos de pincel, mientras que el estilo de Sesshû tiende a ser estático y planeado con precisión.



80. *El inmortal taoísta Ch'in-kao (jp. Kinko) y sus discípulos*, por Sesson Shûkei. Tres rollos colgantes. Tinta y color tenue sobre papel, siglo XVI. Museo Nacional, Kyoto. La peculiar expresión de los rostros de sus ermitaños taoístas, uno de sus temas favoritos, y la variación de las sombras de tinta y sutil coloración de sus obras son sobresalientes. Esta pintura sugiere los estilos de pintura pre-modernos que surgirán en el periodo Edo.

Personas como Sesson Shûkei, Oguri Sôtan, los pintores de la rama Ami, Hasegawa Tôhaku y Unkoku Tôgan estuvieron fuertemente influenciados por la pintura de Sesshû. Dentro de la pintura de paisajes de estilo *suiboku* durante el periodo Momoyama, destaca una impresionante obra realizada por Hasegawa

Tôhaku (1539-1610): dos biombos de seis hojas en los que se representan pinos entre la niebla. El efecto de la niebla que se disuelve entre los árboles expresada por los trazos de tinta es prodigioso. Esta rara pieza de este autor –quien no era un monje Zen, sino un monje perteneciente a la escuela Nichiren–, exhibe un estilo que es deudor en parte de Mu-ch’i. Sin embargo, la obra es enteramente japonesa en cuanto a su trabajo de pincel y suavidad en la expresión.



81. *Arboleda de pinos*, por Hasegawa Tôhaku. Pieza de una pareja de biombos de seis hojas. Tinta sobre papel, principios del siglo XVII. Museo Nacional, Tokyo. En esta obra puede observarse una perfecta gradación de los tonos de tinta y la expresión de la luz. Muchas obras de este autor se encuentran en templos Zen como Myôshin-ji, Nanzen-ji o Daitoku-ji.

Aunque Sesshû había dejado una importante herencia que fue recogida por algunas destacadas figuras, tras la desaparición de los estudios de pintura de los monasterios Zen la dirección de la pintura a la tinta fue determinada por varias escuelas: Ami, Soga y Kanô. El nuevo cambio en la pintura a la tinta fue completado por la escuela Ami, en cuyo seno el sentido estético del *suibokuga* llegó a ser más definidamente japonés. Los pintores de esta escuela fueron artistas seculares profesionales anexionados a la corte de los *shôgun* –a diferencia de los artistas de la primera generación del *suibokuga*–, si bien revelan un profundo estudio no sólo de Shûbun y Sesshû, sino también de los artistas Ch’an chinos representados en las colecciones de los *shôgun*.

Hacia este tiempo, la influencia del Zen había llegado a ser tan penetrante y asentada en la cultura japonesa que los temas y técnicas artísticas *zen* eran comunes incluso entre pintores seculares como Tan'an Chiden (activo hacia fines del siglo XV y principios del XVI), o maestros de la escuela Kanô como Monotobu (1476-1559). Esta tendencia continuó creciendo durante el periodo Edo en las obras de algunos de los mejores pintores *suibokuga* de este periodo, siendo notable el caso del indómito Miyamoto Musashi (activo durante el siglo XVII).

No obstante –exceptuando además las pinturas independientes del monje Sesson Shûkei, quien representa un punto aislado de la expresión del budismo Zen en las “artes del pincel”–, el *suibokuga* del siglo XVI estuvo dominado por las grandes y decorativas composiciones de la escuela Kanô y, gradualmente, los lazos entre el Zen y la pintura a la tinta fueron desplazados por temas puramente decorativos que muestran una preocupación por el diseño y la disposición en un gran espacio. A través de la creatividad de Kanô Masanobu (1434-1530) y de su hijo Monotobu, la fundación de la escuela Kanô quedó establecida: las técnicas del *suibokuga* y el brillante sentido armónico del color de la tradición autóctona *yamato-e*, fueron utilizadas juntas en numerosos biombos (*byôbu*), murales en palacios, puertas de papel deslizantes (*fusuma-e*) y rollos colgantes (*kakejiku*), dando lugar a una tendencia que se prolongó hasta el siglo XIX.

Ninguna escuela del periodo Edo quedó sin influenciar por el estilo de pintura a la tinta que se hizo característico de los monjes del movimiento Zen. Incluso Tawaraya Sôatsu (-1643), Ogata Kôrin (1658-1716) y sus seguidores de la escuela Rinpa se vieron influenciados por la pintura a la tinta, lo cual puede ser reconocido en el estilo caligráfico con el que empleaban el pincel. Ogata Kôrin estuvo grandemente influenciado por Sôtatsu, pero a través de un cuidadoso estudio de las pinturas de Sesshû y Sesson desarrolló técnicas de tinta desconocidas hasta entonces. Algunas de esas técnicas se hacen patentes en su obra *Bambú y árbol de ciruelo*, la cual ofrece un magnífico ejemplo de la combinación entre color dorado de fondo y tinta negra.





82. *Bambú y árbol de ciruelo* (detalle), por Ogata Kôrin. Biombo, siglo XVIII. Museo Nacional, Tokyo.

Los artistas letrados japoneses como Gion Nankai (1677-1751), Ike no Taiga (1723- 1776), Yosa Buson (1716-1783), Uragami Gyokudo (1745-1820), y Aoki Mokubei (1767-1833), continuaron utilizando la pintura tradicional japonesa importada de China. Aunque estos artistas presentan diferencias de estilo y personalidad, todos se hallan sólidamente enraizados en la tradición de pintura *wen-jen* (*bunjinga*) y coinciden en su habilidad para captar y transmitir la esencia de las cosas en lugar de su simple representación formal.

### Escuela Ôbaku

La tercera escuela de budismo de Meditación procedente de China fue la Huang-po (jp., Ôbaku), cuyo primer patriarca japonés, Yin-yüan Lung-ch'i (1592-1673; jp., Ingen Ryûki), llegó a Kyûshû en 1654 y se trasladó a Kyoto al año siguiente. Cerca de la localidad de Uji, al sur de Kyoto, fundó el nuevo mo-

nasterio de su escuela: Ôbaku-san Manpuku-ji, cuyos edificios fueron construidos a imitación de los modelos de arquitectura china del periodo Ming (fig. 24). Allí estableció las formas, rutinas y prácticas características de su escuela en China, las cuales diferían drásticamente de las que existían en aquellos momentos en las otras escuelas Zen.<sup>129</sup>

La influencia de la escuela Ôbaku no logró expandirse en exceso, y sus poco más de cuatrocientos templos permanecieron en gran medida como enclaves aislados de la corriente principal del budismo Zen japonés. Sin embargo, aunque puede observarse que la escuela Rinzai dominó las artes durante el periodo Muromachi a través de las actividades promovidas en los templos *gozan*, ha de reconocerse que, de modo similar a la escuela Sôtô, la influencia de la escuela Ôbaku en los campos de la caligrafía y la pintura ha sido y sigue siendo muy pujante.<sup>130</sup>

La caligrafía y la pintura fueron artes especialmente importantes para la escuela Ôbaku. Al Ôbaku-san Manpuku-ji acudían numerosos visitantes que tenían ocasión de observar allí muchas manifestaciones artísticas procedentes de China que habían sido traídas por Yin-yüan y sus seguidores, entre las que se encontraban copias de trabajos de pincel realizados por los primeros maestros chinos, así como ejemplos de caligrafía y algunas pinturas de la dinastía Ming.<sup>131</sup> Entre los intelectuales que frecuentaban los templos Ôbaku durante los siglos XVII y XVIII se encontraban eruditos confucianistas y pintores letrados como Itô Jinsai, Ogyû Sorai, Ike no Taiga –quien estudio Zen bajo Hakuin–, Gion Ka-

---

<sup>129</sup> .- Sobre la escuela Ôbaku, ver arriba, vol. I pp. 417-422. Sobre el Manpuku-ji, ver arriba, pp. 301-302.

<sup>130</sup> .- Mientras muchas obras de arte traídas a Japón por monjes Ôbaku permanecen hoy día en posesión del Manpuku-ji y otros templos de esta escuela, algunas han llegado a formar parte de museos o colecciones privadas. Hoy día la escuela Ôbaku se encuentra muy activa en actividades artísticas como caligrafía, pintura y arte del *sencha*, organizándose regularmente exposiciones de obras de arte de esta escuela en colaboración con instituciones japonesas y sesiones de *sencha* en el recinto de sus templos. Sobre la relación de la escuela Ôbaku con el arte del *sencha*, ver adelante, pp. 735-745.

<sup>131</sup> .- Cf. Addiss, Stephen 1989a, p. 78.

nami y Yanagasigawa Kien.<sup>132</sup> Estos visitantes japoneses del Manpuku-ji iban especialmente a admirar las caligrafías y pinturas chinas, puesto que traían consigo un aire de renovación procedente de la admirada cultura China. El gran respeto por el arte chino puede ser comprobado en la unánime aclamación por los extraordinarios logros de los maestros Ôbaku en caligrafía y pintura, de tal modo que Yin-yüan (Ingen), Mu-an (Mokuan) y Chi-fei (Sokushi), tres destacados maestros chinos de esta escuela, fueron reconocidos en los círculos Zen como “los tres pinceles”.<sup>133</sup>

En cuanto al género del retrato, fue creado un tipo de *chinzô* por especialistas en retratos de la escuela Ôbaku que se diferencia bastante de los *chinzô* japoneses anteriores. Los *chinzô* de la escuela Ôbaku exhiben un mayor sentido de volumen tridimensional que debe haber derivado de la influencia occidental recibida en el arte chino a través de los pintores jesuitas de aquella época, quienes enseñaron a los chinos una nueva clase de pintura realista.<sup>134</sup>

En el retrato de autor desconocido en que se representa a Yin-yüan (fig. 83) se muestra un gran cuidado en los detalles, especialmente la disposición de los colores y en los rasgos del rostro. Las capas de tinta alrededor del cabello, las líneas que definen los pelos del bigote y la barba y el sutil sombreado en los contornos de la cara y de la túnica, producen un sentido de volumen en la figura, que también se logra mediante el sombreado del palo de madera (el *keisaku* preferido en la escuela Ôbaku para ayudar al practicante en su meditación), la sutil delineación del plumero (que indica el rango del personaje) y el movimiento de la mano que sostiene este implemento. Asimismo, mientras que en los *chinzô* de las escuelas Sôtô y Rinzai es característica la posición de tres cuartos (figs. 60, 61, 89, 99), en los de la escuela Ôbaku es común que el personaje retratado mire hacia el frente.

---

<sup>132</sup> .- Cf. Graham, Patricia J. 1998, p. 50.

<sup>133</sup> .- Sobre el arte de la escuela Ôbaku, cf. Addiss, Stephen 1978.

<sup>134</sup> .- Cf. Addiss, Stephen 1989a, p. 79.





83. *Chinzô jisan* de Yin-yüan Lung-ch'i (jp., Ingen Ryûki), fundador de la escuela Ôbaku. Ins-  
crito por el mismo personaje retratado. Tinta y color sobre papel, segunda mitad del siglo XVII.  
Ôbaku-san Manpuku-ji, Uji (Kyoto).



## Zenga

*Zenga*, que significa “pintura de meditación” o “pintura *zen*” (*zen*: “meditación”; *ga*: “pintura”), es un término japonés que se emplea como un nombre genérico para aludir a la pintura *zen* que se desarrolló a partir del año 1600 hasta la actualidad. Se trata de un término nuevo creado después de la Segunda Guerra Mundial, a partir del “boom Zen” en el mundo. El término *zenga* ha sido utilizado desde entonces para resaltar la característica de la pintura *zen* como pintura de meditación, la cual se produjo con mayor frecuencia partir del periodo Momoyama en adelante cuando fue retirado el patronazgo de los guerreros militares a la institución Zen.<sup>135</sup>

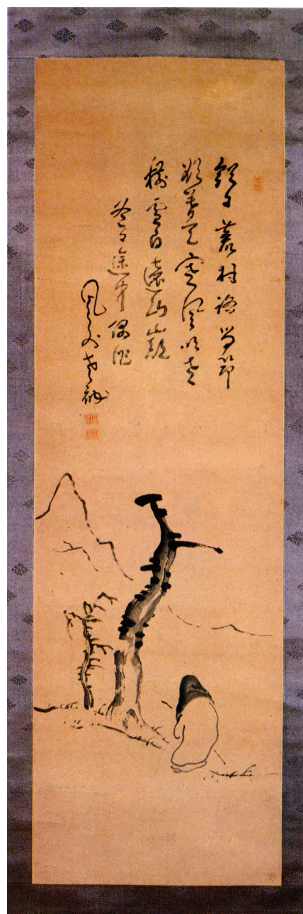
Los cambios políticos y sociales que tuvieron lugar durante el periodo Momoyama (1568-1603) se reflejaron profundamente en la institución Zen y alteraron el curso de la producción artística en este contexto. Los nuevos jefes militares del periodo Momoyama, quienes lograron la reunificación del país tras un siglo de guerras entre clanes rivales, no siguieron favoreciendo al budismo Zen como había sucedido durante gran parte del periodo Kamakura y a lo largo de todo el periodo Muromachi. El neoconfucianismo fue implantado como sistema ético con la llegada al poder de Tokugawa Ieyasu (1452-1616), quien dio inicio a una larga era de aislamiento de Japón que se prolongó hasta el periodo Meiji. El budismo, incluido el Zen, quedó relegado por los sucesivos gobiernos a funciones sociales y administrativas, mientras que el resto de las funciones que habían sido privilegio de los monjes Zen fueron otorgadas a partir de entonces a eruditos confucianistas. En el campo de la pintura, también fueron relegados los monjes artistas semi profesionales pertenecientes a la institución Zen, y comen-

---

<sup>135</sup> .- En cuanto a los monjes Zen que desarrollaron su actividad pictórica durante el periodo Muromachi, suelen aparecer agrupados mediante el término genérico “escuela *Muromachi suiboku*”, debido a presentar sus realizaciones pictóricas mediante la técnica *suiboku* durante el periodo Muromachi. Cf. *Index of Japanese Painters*, compilado por The Society of Friends of Eastern Art c/o Institute of Art Research. Rutland; Tôkyô: Tuttle, 1976 (1940).

zaron a realizarse encargos para la decoración de residencias y palacios a estudios de artistas profesionales.

Una vez sustituido el patronazgo oficial de los monjes Zen a pintores seculares, los maestros de este movimiento se encontraron liberados de las preocupaciones de la enseñanza a gran escala y otras numerosas actividades que restringían en gran parte su actividad puramente monacal. Así, en lugar de pintar para los *shôgun* y los jefes militares, los maestros Zen empezaron a crear un tipo diferente de trabajos artísticos con respecto a lo que había sido característico durante la época precedente, y pudieron utilizar el arte del pincel como una forma de enseñanza y de meditación.<sup>136</sup>



84. *Sansuizu (Viajero)*, por Fûgai Honkô (1779-1847). Tinta sobre papel. Museo Tomioka, Tokyo.

---

<sup>136</sup> .- Cf. Addiss, Stephen 1989a, pp. 9-10.

De este modo, al inicio del periodo Edo muchos maestros Zen retornaron a las antiguas tradiciones de los primeros tiempos del budismo Zen de China y Japón, cuando los maestros Ch'an y Zen habían empezado a crear obras de arte, llegando a ser los ejemplos de la iluminación los temas más populares para los pintores Zen en lugar de los paisajes evocadores que habían predominado en los siglos XV y XVI. Además, durante el periodo Edo (1603 -1868), la destreza técnica que se había alcanzado durante el periodo Muromachi empezó a sustituirse por una vigorosa simplicidad, y aunque los pintores reafirmaron los modelos de los primeros maestros chinos, así como los de los monjes artistas japoneses del siglo XIV, lograron una libertad que nunca había sido conocida.<sup>137</sup>

Muchos monjes Zen del periodo Edo rechazaron las relaciones con las clases altas de la sociedad y decidieron elaborar pinturas y caligrafías como ejemplos de su visión personal, lo cual ha sido mantenido hasta el día de hoy a pesar de los cambios radicales que se produjeron tras la apertura de Japón al exterior a partir del periodo Meiji. Por ello, el término *zenga* hace referencia a un tipo de pintura que tipifica la esencia la filosofía Zen. Así, además de para hacer alusión a la pintura *zen* creada a partir del año 1600, este término se emplea en concreto para los géneros *zenki-zu* (pinturas que dan indicios para la iluminación Zen) y *zen'ne-zu* (pinturas que muestran los encuentros de un maestro Zen y un visitante que busca sus enseñanzas), es decir, pinturas que se relacionan con el comportamiento de los maestros Zen. No obstante, este término también incluye pinturas realizadas por los monjes como entretenimiento.<sup>138</sup>

A pesar de las tendencias de los monjes pintores *zenga* a reafirmar los motivos de los antiguos maestros chinos, así como de los monjes japoneses del siglo XIV como Kaô (fig. 67), Mokuan Reien o Ue Gukei, durante el siglo XVII fueron creados nuevos motivos iconográficos como el del círculo (ch., *yüan-hsiang*; jp., *ensô*).

---

<sup>137</sup> .- Cf. *ibid.*, p. 10.

<sup>138</sup> .- Cf. *A Dictionary of Japanese Art Terms* 1990, p. 365.

Si bien el símbolo del círculo había sido un componente fundamental en la ideología del budismo de Meditación desde tiempos remotos, no se expuso de forma explícita hasta este momento (figs. 73, 87). Usualmente los críticos indican que ha de interpretarse como una representación del “vacío” lo “sin forma” o incluso el *satori*, aunque tal vez estos *ensô* hagan simplemente alusión a la imposibilidad de representar el “verdadero vacío sin características” (ch., *chen-k’ung wu-hsian*; jp. *shinkû-musô*).<sup>139</sup> Asimismo se crearon nuevos motivos como los de los monjes viajeros que iban en peregrinación de un templo a otro (figs. 84, 85), impresiones de manos y pies, calaveras, luchadores de *sumô*, monjes *unsui* (fig. 128), mujeres en el trabajo, ranas, etc. siendo representados en todos los casos con una gran simplicidad no exenta de una depurada técnica, y a menudo acompañados de breves poemas, frases enigmáticas o explicaciones que complementan sus pinturas.

En contraste con la pinturas *suiboku* del periodo Muromachi, una de las cualidades más notables de la *zenga* es, precisamente, su gran simplicidad. Otra característica destacable es que muchos artistas en ocasiones también empleaban el humor para expresar sus intuiciones sobre el Zen. Como señala Stephen Addiss en relación con esa simplicidad y humor ingenioso que puede percibirse en muchas obras de *zenga*: “La comunicación sucinta y directa se convirtió en el rasgo más importante de esta destilación artística del espíritu Zen”.<sup>140</sup> No obstante, este autor añade que la característica de la simplicidad no sería suficiente para describir este tipo de expresión: “Es la intensidad de las obras, derivadas de las experiencias interiores de los monjes artistas, lo que les otorga su combinación de inmediatez y sabor duradero”.<sup>141</sup>

El surgimiento de este tipo de pintura *zen* tuvo lugar en los confines del monasterio Daitoku-ji, en Kyoto, y su tradición podría remontarse a la figura de

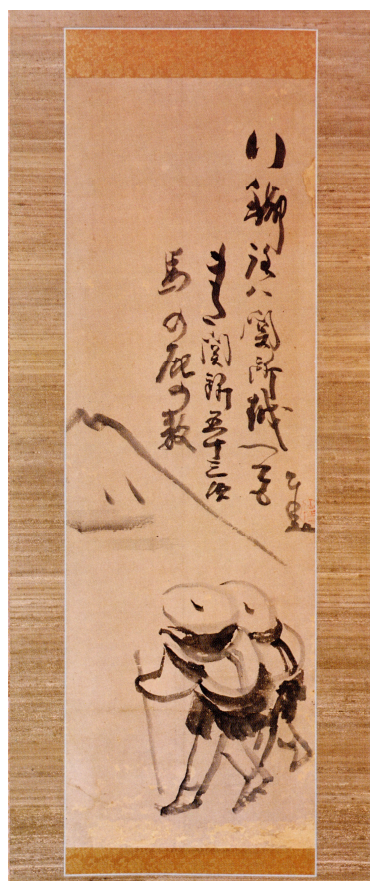
---

<sup>139</sup> .- Sobre el motivo iconográfico del *ensô* o círculo *zen*, ver arriba, pp. 466-468.

<sup>140</sup> .- Addiss, Stephen 1989a, p. 11.

<sup>141</sup> .- *Ibid.*, pp. 11-12.

Ikkyû Sôjun, quien aunque vivió durante gran parte del silo XV, más de un siglo antes de que surgiera esta nueva tradición, ejerció una influencia imperecedera en los monjes de este monasterio. Tales monjes, entre los que se encuentran las figuras de Takuan Sôhō (fig. 49), Kôgetsu Sôgan (1574-1643) –ambos abades de Daitoku-ji–, o las de los monjes Shôkado Shôjô (c.1584-1639), Isshi Bunshu (1608-1646) y Seigan Sôi (1588-1661), mantuvieron la tradición de Ikkyû en la creación de altamente personalizadas y expresivas pinceladas, en el estilo de caligrafía dura y angular que se hizo característico del *bokuseki* de Daitoku-ji.<sup>142</sup>



85. *Fujimi jinbutsu gasan* (Viajeros con el Monte Fuji al fondo), por Sengai (1751-1837). Tinta sobre papel. Museo Tomioka, Tokyo.

<sup>142</sup> .- Cf. *ibid.*, pp. 18-20. Como es observado por Addiss, “Además, Daitoku-ji era el templo al que los seguidores de la ceremonia de té, quienes colgaban como costumbre rollos en sus tokonomas para realzar la experiencia meditativa, iban en busca de guía artística”. *Ibid.*, p. 18.

Es a través de las biografías de los monjes artistas Zen como puede comprenderse mejor la evolución de la pintura *zen*. Procedentes de diferentes estratos sociales, usualmente entraron en los monasterios a una temprana edad y dedicaron largos años al entrenamiento en la meditación. Algunos de los más famosos artistas de *zenga* como Konoe Nobutada (1565-1614) no fueron monjes en absoluto, aunque en su caso particular fue capaz de desarrollar gracias a sus estudios y prácticas *zen* una profunda visión artística en relación con los ideales de este movimiento.

Numerosas son las figuras de monjes Zen que destacaron en esta tradición de pintura a la tinta *zen* durante los periodos Edo, Meiji y Taishô. Entre los pintores activos durante el periodo Edo, tras los grandes maestros de Daitoku-ji hay que señalar a los maestros de la escuela de pintura y caligrafía Ôbaku –cuyas obras se incluyen en esta categoría no sólo por una mera cuestión cronológica–, y a destacadas figuras como Fûgai Ekun (1568-1654) –el primer monje pintor importante de la escuela Sôtô–, Ungo Kiyô (1582-1659), Gesshû Sôko (1618-1696), Bankei Yôtaku (1622-1693), Hakuin Ekaku (1686-1769) o Sengai Gibon (1750-1838). Todos ellos fueron dedicados monjes Zen que sobresalieron en el campo de la pintura por el gran poder expresivo del trazo aunado con una comprensión de las enseñanzas del budismo de Meditación logradas tras largos años de arduos y perseverantes esfuerzos en la práctica del Zen.

Por ejemplo, Sengai Gibon, nacido en una familia de granjeros en la localidad que es conocida hoy día con el nombre de Mugegawa (prefectura de Gifu), se hizo monje Zen a muy temprana edad, probablemente a los 10 años de edad bajo el abad Kûin Enkyo en el templo Seitai-ji en Kamiucho (actual ciudad de Mino). Habiendo sido ordenado monje por Kûi, a la edad de 19 prosiguió su entrenamiento en la ermita Tôkian en Nagata con Gessen Zenne (1702-1781), uno de los maestros más sobresalientes de fines del siglo XVIII, con quien Sengai permaneció hasta sus últimos años. El paradero de Sengai durante los años siguientes a la muerte de Gessen no es claro, pero parece que a partir de entonces

comenzó a realizar peregrinaciones por el centro y el norte de Japón hasta que comenzó a estudiar con Seisetsu Shûcho (1745-1820). El reconocimiento creciente de la figura de Sengai como pintor no le llevó a deleitarse en la fama o los títulos, sino que reconocía a estos como una “voz inútil”.



86. *Monje Hsien-tzu*, por Sengai (1751-1837). Tinta sobre papel. Museo Tomioka, Tokyo.

Cuando ya contaba con más de 50 años de edad, tomo la decisión de permanecer el resto de su vida en Kyûshû, donde residió en el templo Shôfuku-ji de Hakata. Allí se dedicó a educar a sus discípulos y a reparar numerosos edificios, pues uno de sus mayores deseos fue hacer a Shôfuku-ji merecedor de su categoría como primer templo Zen en Japón, y puede decirse que gracias a sus esfuerzos los edificios de este templo se han preservado hasta hoy día. En octubre de 1811, después de su sesenta cumpleaños (*kanreki*) resignó de su puesto y fue sucedido por su discípulo Tangen Tôi (-1855). El primer día del siguiente año se trasladó al monasterio Kyohaku-in adyacente a la Ermita Genjû-an.<sup>143</sup>

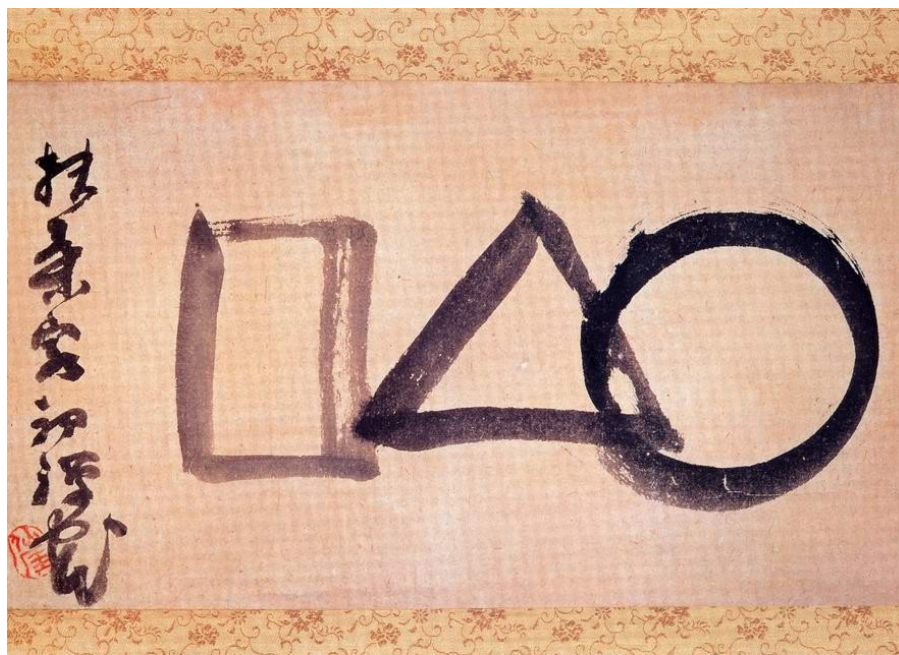
---

<sup>143</sup> .- Para una discusión sobre la biografía y el arte de Hakuin, cf. Furuta, Shôkin 1979. Sobre Sengai, del mismo autor traducido al inglés, cf. *ibíd.*, 2000, pp. 14-26. Las biografías de Sengai y Hakuin, así como de los autores de *zenga* citados y otros varios, pueden ser encontradas en lengua inglesa en Addiss, Stephen 1989a.



La producción artística de Sengai, que cubre una gran variedad de temas o motivos, algunos de los cuales fueron invención suya, fue muy prolífica. Aunque es conocido principalmente por sus obras de pintura, algunas de las cuales han viajado fuera de Japón a partir 1956 por diversas partes del mundo, Sengai se mostró muy interesado también por artes como la caligrafía y el “camino del té”, existiendo ejemplos de diferentes tipos de poemas e implementos producidos por él para la sesiones de té, entre los que se encuentran cucharas de té, curiosas cajas de té pintadas y cerámicas.

La obra que ha alcanzado mayor fama en Occidente y en Oriente, hasta el punto de haber sido representada en ocasiones por algunos famosos artistas, ha sido denominada *Círculo, triángulo, cuadrado*.



87. *Círculo, triángulo, cuadrado*, por Sengai (1750- 1837). Abad 123 de Shôfuku-ji. Tinta sobre papel. Museo Idemitsu, Tokyo.

Mizuno Kinzaburô se refirió a esta obra de Sengai en su libro *Zen to Gêjutsu no setten (Puntos de contacto entre el Zen y el arte)*, explicando que Sengai no escribió ni dijo nada sobre esta composición. Según una interpretación –basada en que Sengai discute en otro documento su teoría llamada *Roku-*



*daisetsu* sobre los seis elementos (tierra, agua, fuego, viento, espacio y conocimiento) –, el cuadrado significaría tierra, el círculo agua y el triángulo fuego.

No obstante, Mizuno Kinzaburô no se muestra de acuerdo con esta teoría. Según él, el cuadrado representaría al budismo Tendai, el triángulo al Shingon y el círculo al Zen, aunque observa que, según se explica en otro libro, siempre que Sengai realiza una composición escribe algunas palabras, pero en esta obra no aparece nada escrito excepto la firma del autor, que aquí utiliza un pseudónimo *Fusô saisho no zenkutsu* (*Primera cueva zen en Japón*).<sup>144</sup> Según este autor si escribiera alguna palabra en esta composición se rompería la armonía de la obra, es decir, cualquier cosa que se hubiera escrito sería algo superfluo.<sup>145</sup>

En la obra de Sengai titulada *Kan'nin ryû gasan* (*La paciencia del Sauce*), pueden leerse los siguientes versos compuestos en forma de *haiku*: “*Ki ni iranu, kaze mo arou (arafu) ni, yanagi kana*”, los cuales podrían ser traducidos del siguiente modo: “Habrá algunos vientos que no te gusten, sauce, pero tú eres muy obediente”. Esto viene a significar que, al igual que el sauce se moldea a cualquier tipo de viento, así un ser humano debe saber adaptarse a los cambios que se suceden continuamente durante su existencia.

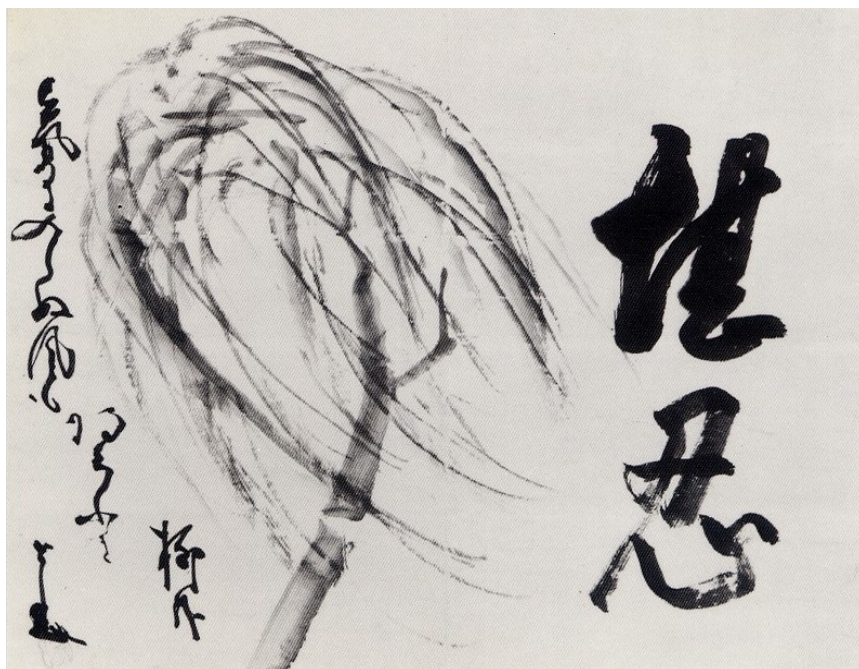
Casi todas las obras pictóricas de Sengai llevan añadidos poemas y palabras como las que se muestran en este ejemplo, los cuales sirven de ayuda para interpretar el significado. Así, en esta pintura, además del poema que ha sido traducido arriba, se encuentra escrito a la derecha el carácter que corresponde a la palabra “paciencia”.

---

<sup>144</sup> .- Cf. Mizuno, Kinzaburô 1983, p. 121-122. En su libro *Sengai: Master Zen Painter* (*Sengai: maestro Zen pintor*), Furuta Shôkin se muestra totalmente de acuerdo con la apreciación de Mizuno Kinzaburô, sobre las alusiones simbólicas a diferentes tipos de budismo japonés, aunque expresa su opinión dejando abierto el campo para la libre interpretación por parte de los espectadores:

“Somos libres de interpretar esta obra de cualquier modo que queramos, ya la tomemos por el universo [según fue interpretada esta obra por Suzuki Daisetz] o por un *kombinat* (un término ruso para un complejo industrial)”. Cf. Furuta, Shôkin 2000, p.149.

<sup>145</sup> .- Cf. Mizuno, Kinzaburô 1983, p. 122.



88. *Kan'nin Ryû Gasan. (La paciencia del sauce)*, por Sengai (1750- 1837). Tinta sobre papel. Museo Idemitsu, Tokyo.

Como puede ser reconocido en la actualidad mediante la actividad que despliegan diferentes artistas pertenecientes a escuelas de la corriente budista de Meditación, esta institución monástica y el arte producido bajo su influencia se encuentran lejos de convertirse en una reliquia del pasado. Concretamente en el caso del budismo Zen en Japón, siguen siendo practicadas hoy día una serie de artes muy diversas – entre las que se incluyen la caligrafía, la pintura a la tinta, e incluso cualquier actividad realizada según la guía de la propia naturaleza–, las cuales han salido desde su ámbito monástico originario para pasar a ser practicas eminentemente populares que permiten a cualquier ser humano elevar su conciencia y hacer un arte de cualquier actividad de la vida cotidiana.

## XI- LITERATURA Y TEATRO NÔ

*Quien habla con el silencio se está expresando con todo su ser.*<sup>1</sup>

Aunque en numerosas ocasiones se asegura que el budismo de Meditación consiste en una transmisión “sin palabras ni letras”, ciertamente existe un gran volumen de literatura dedicada a mostrar la leyenda y la historia de este movimiento budista, además de otros numerosos escritos de carácter filosófico y doctrinal. Sin embargo, es preciso reconocer que una tendencia latente entre los maestros de este movimiento consiste en hacer caso omiso de elaboradas teorías doctrinales con el fin de incitar a los practicantes a concentrarse directamente en las experiencias de la meditación y la iluminación, y hacerles ver las implicaciones de estas experiencias en términos de su propia situación personal.

Por lo que se refiere al uso de la palabra como vehículo de comunicación, puede reconocerse que en el contexto del budismo de Meditación de Asia Oriental se realiza en ocasiones de un modo muy especial, lo que es debido a que los monjes de este movimiento tratan de conferir a las palabras una dimensión que no aparece ordinariamente en el lenguaje coloquial.<sup>2</sup> Ello se pone de manifiesto tanto en las expresiones literarias en prosa o poesía surgidas en este movimiento como en el lenguaje poético empleado en parte de la teoría y en las representaciones de teatro *nô*, el cual se encuentra saturado de contenidos de orden religioso y filosófico que, en determinadas ocasiones, revelan una apreciación de ciertos principios del budismo Zen por parte de sus autores.

Así, cuando se emplean las palabras para dar expresión a determinadas ideas o puntos de vista relacionados con esta doctrina, se prefieren emplear expresiones poéticas extremadamente sobrias y precisas, que exhiben en gran me-

---

<sup>1</sup>.- Aforismo taoísta recogido en Wolpin, Samuel 1982, p. 79.

<sup>2</sup>.- Sobre el uso del gesto, la palabra y el silencio en el contexto del budismo de Meditación, ver arriba, volumen I, pp. 63-73.

dida un carácter más sugestivo que expositor. Además, aunque las escuelas del budismo de Meditación coinciden en sus principios básicos con otras escuelas del budismo *Mahâyâna*, cuando se trata de dar expresión poética a las palabras se intenta evitar usualmente la terminología específicamente filosófica o religiosa en favor del lenguaje de la vida cotidiana, buscándose expresar las ideas mediante imágenes y formas de versos típicos en la cultura secular de su tiempo.<sup>3</sup>

Al igual que otras artes que han recibido cierta influencia del budismo de Meditación y que pueden ser concebidas como “caminos” [de iluminación] (jp., *dô*; ch., *tao*), la literatura o el teatro *nô* tienen posibilidad de convertirse en “caminos” cuando no se realizan simplemente con un fin práctico inmediato, sino como medios de calmar y concentrar la mente, de obtener cierto grado de realización *zen* y expresarlo.<sup>4</sup> De este modo, aunque en el contexto japonés se emplean diversas técnicas que son transmitidas para preservar las tradiciones de diversas artes, un “camino” como tal no puede ser enseñado directamente a través de la explicación de unas técnicas determinadas. Más bien, el aprendiz ha de tratar de ejercitar su propia originalidad, pues lo que se intenta con la práctica de cualquier arte no es otra cosa que expresar creativamente los sentimientos y las emociones sentidas. El hecho de que se haya desarrollado una literatura sobre los diversos “caminos” es, precisamente, para hacer claro que la práctica de un arte no debe consistir en una repetición mecánica y para ayudar a los practicantes a cultivar las condiciones que les permitan manifestarse libremente.

---

<sup>3</sup>.- Cf. Burton, Watson 1989, pp. 106. Aunque Burton reconoce que muchas veces se emplea una terminología sumamente técnica, observa que la deliberada evitación de la terminología técnica que se pretende en ocasiones es reflejo de una creencia Zen según la cual “no se ha captado totalmente el significado de la iluminación hasta que no puede manifestarse en el lenguaje de la vida diaria”. *Ibid.*, pp. 106-107.

Según aclara Hisamatsu Sin'ichi: “La actividad Zen manifestada en palabras favoreció el uso de imágenes concretas y sinceras, en una manera literaria y poética, más bien que el uso de la prosa teórica o analítica. Los diálogos Zen en verso, por ejemplo, resultaron en un estilo literario único, el cual era apropiado para la completa expresión de la actividad Zen”. Hisamatsu, Sin'ichi 1974, p. 13.

<sup>4</sup>.- Sobre las implicaciones del término “camino” en el contexto del budismo de Meditación, ver arriba, pp. 86-97.

## LITERATURA EN EL BUDISMO DE MEDITACIÓN

A la hora de abordar el estudio de las manifestaciones literarias surgidas en las diferentes escuelas del movimiento budista de Meditación, hay que considerar en primer lugar que la definición de la palabra “literatura” como “arte que emplea la palabra como instrumento” comprende no solamente las producciones poéticas, sino también todas aquellas obras en que caben elementos estéticos, como las oratorias, históricas y didácticas. Por extensión, mediante esta palabra puede designarse además al conjunto de obras que versan sobre un arte o ciencia, o al de las producciones literarias de una nación, una época o un género.<sup>5</sup>

Por lo que se refiere al estudio de la literatura elaborada en el amplio contexto del budismo de Meditación, hay que tener en consideración la importancia del idioma chino y sus especiales características, pues no solamente fue en China donde se originó en forma de escuelas este tipo de budismo, sino que además de aquí proviene el sistema que los japoneses utilizaron para escribir su propia lengua a partir del conocimiento de los ideogramas chinos en el siglo VI d. C.<sup>6</sup>

Sobre la importancia del chino como lengua de cultura en Japón, hay que observar que los japoneses adquirieron su conocimiento del budismo a través de traducciones chinas de los textos sagrados y de obras de comentarios a estos textos escritas también en chino; por lo tanto, cuando vinieron a compilar sus propios comentarios y a elaborar biografías de patriarcas, normalmente los proyectaban a través del chino clásico, y también comenzaron a escribir poesía en lengua china sobre temas budistas mucho antes de que las enseñanzas del Zen se asentaran definitivamente en Japón a partir de fines del siglo XII.

---

<sup>5</sup>.- Como señala John Hospers, la literatura ha sido llamada arte simbólico; el carácter distintivo de su medio se debe al hecho de que todos sus elementos son palabras, y las palabras no son meros ruidos o trazos, sino ruidos con significados que han de conocerse para entender o valorar el contexto. Cf. Beardsley, Monroe C. y John Hospers 1997, p. 116. Sobre las características de la literatura como arte, cf. *ibíd.*, p. 116.

<sup>6</sup>.- Sobre los rasgos más notables de la escritura china y japonesa, ver arriba, volumen I, pp. 281-282.

En cuanto a los monjes Zen de los primeros tiempos, se sabe que adquirieron en muchos casos conocimiento del chino gracias a los viajes que realizaban para estudiar en los principales monasterios o mediante el estudio bajo los maestros Zen chinos que habían venido a Japón. Desde el momento en que en el budismo Zen se insiste en la importancia del contacto personal entre maestro y discípulo, más bien que en el estudio de los textos escritos, estos primeros monjes japoneses tenían un fuerte incentivo para aprender a hablar chino, o al menos para escribir la lengua coloquial con suficiente fluidez para poder llevar a cabo conversaciones mediante el pincel con sus maestros procedentes de China. Incluso en tiempos posteriores, cuando el número de maestros nativos japoneses aumentó considerablemente, siguió poniéndose gran énfasis en el aprendizaje del chino, siendo así que la habilidad para escribir prosa o poesía en chino de un modo aceptable llegó a ser considerada como una medida del nivel de entendimiento religioso.<sup>7</sup> Lo cierto es que ambos, tanto los primeros maestros chinos en Japón como sus sucesores japoneses, no cesaron de advertir sobre el peligro que suponía prestar una atención desordenada a los empeños literarios.

Para poder apreciar la importancia de las creaciones literarias en el budismo de Meditación, a continuación se mostrará una relación de los muy diversos géneros literarios que han sido cultivados por monjes de esta corriente del budismo. Tras mostrarse los géneros que cubren el conjunto de las producciones literarias, se realizará un análisis sobre la influencia de la literatura china en las creaciones surgidas en las escuelas Zen japonesas Rinzai y Ôbaku. Posteriormente, se abordará de modo independiente la relación del Zen con el género poético propiamente dicho, para lo cual serán mostradas las diferentes formas métricas producidas en este contexto. Como conclusión a este apartado, se apreciarán los valores más originales que adquirió la poesía *zen* mediante algunos ejemplos de dos destacados autores de este movimiento, como son los monjes Ikkyû Sôjun y Taigu Ryôkan.

---

<sup>7</sup> .- Cf. Watson, Burton 1989, p. 116.

## GÉNEROS LITERARIOS EN EL BUDISMO CH'AN Y ZEN

Son muy numerosos los tipos de manifestaciones literarias que han sido elaboradas a lo largo de la historia del movimiento budista de Meditación. Así, entre la numerosa literatura que los antiguos y modernos maestros de esta corriente han dejado como testimonio, se encuentran los documentos dedicados a mostrar la leyenda y la historia del budismo de Meditación (entre los que destacan hagiografías o vidas de patriarcas incluidas en las crónicas de sucesión y biografías independientes de monjes), tratados filosóficos o doctrinales (cuyo máximo exponente es el *Shôbôgenzô* de Dôgen),<sup>8</sup> y los tratados para la promoción del Zen y sus costumbres en Japón (entre los que sobresalen los de Eisai).<sup>9</sup> Junto a estos, aparecen otros muchos documentos como reglas monásticas, sermones, cuentos breves o anécdotas, *kôan*, *mondô*, certificados de iluminación o *inka*, himnos, memorias de viaje, comentarios sobre diferentes *sûtra* o *kôan*, etc.

Ha de considerarse que todos estos géneros presentan importantes usos didácticos en el contexto del budismo de Meditación, al consistir en su mayor parte en vehículos de instrucción moral y espiritual que fueron diseñados para ayudar a los practicantes de esta doctrina. Pero además de poder atenderse al estudio de tales géneros con la mentalidad de un practicante, también pueden ser usados para profundizar en diversos aspectos de la historia de esta tradición. A continuación se mostrará una visión panorámica representativa de la gran variedad de géneros literarios que se han desarrollado en este contexto, algunos de los cuales ya han sido reseñados en diferentes partes de esta tesis doctoral.

### Literatura histórica y legendaria

Dentro de la literatura dedicada a mostrar la leyenda y la historia del budismo de Meditación, se incluyen las llamadas crónicas de sucesión o de “trans-

---

<sup>8</sup>.- Sobre el *Shôbôgenzô* de Dôgen, ver arriba, volumen I, p. 56. y p. 401.

<sup>9</sup>.- Para los tratados de Eisai, ver arriba, volumen I, p. 396 (*Kôzen gokokuron*), y en este mismo volumen, p. 65 (*Kôzen gokokuron*) y pp. 674-675 (*Kissa yôjôki*).

misión del patriarcado”, las cuales contienen biografías de los patriarcas que se encuentran representados en estas crónicas, además de biografías independientes recopiladas por algunos discípulos o, en ocasiones, de carácter autobiográfico.

Entre las compilaciones de biografías de maestros Ch’an que se han conservado, una de las más antiguas es la obra de treinta volúmenes titulada *Biografías de monjes eminentes* (jp., *Zoku kôshôden*; ch., *Hsü kao-seng chuan*), escrita por Tao-hsüan (-667) a mediados del siglo VII. Esta obra de carácter histórico muestra biografías de monjes desde principios del siglo VI hasta el año 645 y es valorada como una fuente eficaz de información histórica.<sup>10</sup>

En cuanto a las crónicas que narran la transmisión del patriarcado, que aparecen en combinación con las biografías de aquellos patriarcas a los que se hace alusión, la obra más antigua conocida es la llamada *Memoria del método de la transmisión* (jp., *Den hôbôki*; ch., *Ch’uan fa-pao chi*), que fue compilada en la primera década del siglo VIII por Tu Fei (Fang-ming). Esta obra contiene un breve prefacio en el que se menciona una lista de los patriarcas indios y se constata la existencia de una gran variedad de leyendas que, según se sugiere, han de ser excluidas para verificar la realidad, tras lo cual se muestran una serie de biografías de siete patriarcas.<sup>11</sup>

Debido a ser la crónica más antigua conservada en Tun-Huang, resulta imposible determinar si esta obra representa un nuevo punto de partida mediante el que se involucra el movimiento Ch’an con los patriarcas indios o si consiste simplemente de una narración que recoge ciertos elementos legendarios en boga

---

<sup>10</sup>.- En relación con el contenido de esta obra y su importancia para la reconstrucción de la historia de los orígenes del budismo de Meditación en China, ver arriba, volumen I, pp. 328-329.

<sup>11</sup>.- Los manuscritos de esta obra del periodo T’ang, que fueron descubiertos en los primeros años del siglo XX en una cámara escondida en el complejo de cuevas de Tun-huang, en el noroeste de China, constituyen un valioso descubrimiento al tratarse de los primeros documentos que aportan evidencias para poder debatir la consolidada leyenda del Ch’an según aparece manifestada en las obras del periodo Sung. Sobre la *Memoria del método de la transmisión*, ver arriba, volumen I, pp. 329-330.



en aquellos tiempos. Lo único que puede establecerse con seguridad de esta obra es que representa la leyenda de la evolución del Ch'an según era concebida en una determinada escuela, que llegó a ser conocida como Lañkâvatâra o del Norte, y que muestra el grado al que había evolucionado esta leyenda hacia la primera década del siglo VIII.<sup>12</sup>

Cronológicamente, el segundo texto conservado en Tun-huang que trata de la historia del Ch'an es la *Crónica de la destacada contribución de los maestros Lañkâvatâra* (jp., *Ryôga shijiki*; ch., *Leng-chia shih-tzu chi*) de Ching-chüeh (683-750). Aunque la fecha de su composición es incierta, esta obra ha sido datada recientemente alrededor del año 723.<sup>13</sup>

En cuanto a las crónicas de sucesión del patriarcado existentes en la literatura Ch'an del periodo Sung (979-1279), se conservan las llamadas *Cinco crónicas de la luz* (jp., *Gotôroku*; ch., *Wu-teng-lu*), que fueron compiladas durante un periodo de aproximadamente doscientos años.

Éstas crónicas del periodo Sung son, cronológicamente, la *Crónica Chintê de la transmisión de la luz* (jp., *Keitoku dentôrôku*; ch., *Ching-tê ch'uan-teng lu*, c.1004); la *Crónica T'ien-shêng de la extensa proyección de la luz* (jp., *Tenshô kôtôroku*; ch., *T'ien-shêng kuang-teng lu*, c.1036), la *Crónica suplementaria de la luz Chien-chung ching-kuo* (jp., *Kenchû seikoku zokutôroku*; ch., *Chien-chung ching-kuo hsü-teng lu*, 1101); la *Colección de materiales esenciales de las sucesivas crónicas de la luz* (jp., *Shûmon rentô eyô*; ch., *Tsung-men lien-teng hui-yao*, 1182); y la *Crónica Chia-t'ai comprensiva de la luz* (jp., *Katai futôroku*; ch., *Chia-t'ai p'u-teng lu*, 1204).<sup>14</sup> Mediante estas cinco crónicas lo que se trató de hacer fue clarificar la correcta línea de transmisión surgida a partir Buda Śākya-

---

<sup>12</sup>.- Cf. Yampolsky, Philip B. 1967, pp. 6-7.

<sup>13</sup>.- Cf. Dumoulin, Heinrich, 1994, p. 110. Sobre el contenido de esta obra y el nuevo material que aportó para configurar la leyenda del Ch'an, ver arriba, volumen I, pp. 330-332.

<sup>14</sup>.- Sobre las *Cinco crónicas de la luz*, cf. Miura, Isshû y Ruth Fuller Sasaki 1966, pp. 348-352, 412-413 y Dumoulin, Heinrich 1994, pp. 7-10. Ver también arriba, volumen I, pp. 328-333.

muni, y fueron concebidas además con el propósito de demostrar que la “luz” que es transmitida a diferentes maestros de generación en generación no es otra cosa que la experiencia de la iluminación, es decir, la “mente” de Buda.

En Japón, entre las varias obras que escribió Keizan Jôkin (1268-1325), heredero de Gikai y sucesor del linaje de Dôgen en la escuela Sôtô, destaca la crónica de sucesión titulada *Registro de la transmisión de la luz* (jp., *Denkôroku*), la cual sigue el estilo de las crónicas genealógicas del periodo Sung.<sup>15</sup>

Aunque todas las crónicas chinas y japonesas fueron tenidas en gran estima en el estudio histórico de los orígenes del movimiento de Meditación, ha de considerarse que son sólo parcialmente útiles como fuente histórica del movimiento de Meditación. Sin embargo, todas ellas resultan de gran ayuda a la hora de clarificar el auto-entendimiento de esta corriente.<sup>16</sup>

De este modo, aunque puede pensarse que estas crónicas de sucesión surgieron en gran medida como un intento de dar credibilidad a la transmisión de “mente a mente” que se produce entre maestro y discípulo a partir de que esta manera de comunicación fuera instituida por Buda Śâkyamuni, la existencia de todas estas crónicas no sólo demuestra el interés existente en trazar los lazos con los orígenes de este movimiento para establecer un aura de legitimidad, pues en ellas se manifiesta además la gran importancia que se concedió en el budismo de Meditación al hecho de preservar la tradición de dicha transmisión espiritual, más allá de las palabras.<sup>17</sup>

---

<sup>15</sup>.- Cf. *Denkôroku*. T. 2585, vol. 82. Existen diversas traducciones de esta obra en lenguas occidentales, las cuales se encuentran reseñadas en la Bibliografía dentro del apartado *Textos Zen* japoneses. Sobre la figura y la obra de Keizan Jôkin, ver arriba, volumen I, pp. 402-403.

<sup>16</sup>.- Cf. Dumoulin, Heinrich 1994, pp. 7 y 63.

<sup>17</sup>.- En numerosas ocasiones se ha expresado que lo que se trataba de mostrar mediante todas estas crónicas no era otra cosa que la continuación de una línea de transmisión secreta y personal que se remonta al mismo Śâkyamuni, y que fueron redactadas con el fin de demostrar la autenticidad del origen indio de este movimiento. Pero aunque ello sea así, tales crónicas revelan además el carácter espiritual inherente a esta doctrina.

## Registros o casos recopilados

A medida que florecía el budismo de Meditación en China, los actos y palabras de los maestros fueron relatados y compilados en forma de libros independientes por sus discípulos. Estas recopilaciones dieron forma al género literario conocido como *goroku* (ch., *yü lu*), que consiste en “registros” o “casos recopilados” de actos y dichos de maestros pertenecientes a este movimiento, los cuales se emplearon en muchas ocasiones como colecciones de *kôan*.<sup>18</sup>

Desde los siglos XI al XIII fueron compiladas grandes colecciones de *kôan* en China, a las que se añadieron con el paso del tiempo cuestiones suplementarias en forma de versos y comentarios. Muchos maestros enfatizaban el empleo de dichos *kôan* para el entrenamiento de sus discípulos, mientras otros lo concebían sólo como un modo de enfocar la mente o simplemente los desdeñaban al considerarlos herramientas superfluas, aunque no pueden establecerse distinciones rígidas entre las diversas escuelas.

Entre las obras de este género, en las que se muestran en numerosas ocasiones diálogos que son conducidos en forma poética, pueden destacarse los casos registrados de maestros Ch'an como pueden ser el *Registro de Fen-yang lu* (jp., *Fun'yôroku*, ch., *Fen-yang lu*), *Registro de Rinzai* (jp., *Rinzairoku*; ch., *Linchí lu*), *Registro de Yün-mên* (jp., *Ummonroku*; *Yün-mên lu*) *Registro de la piedra verde* (jp., *Hekiganroku*; ch., *Pi-yen lu*), etc.<sup>19</sup>

En el caso de Japón, fueron compuestas también algunas obras de este tipo. Una de las más antiguas obras japonesas de casos registrados de maestros

---

<sup>18</sup> .- Los actos de los maestros fueron compilados para ejemplificar aspectos distintivos del budismo de Meditación, habiendo pasado muchos de ellos a adquirir la forma de *kôan* (ch., *kung-an*) o enigmas sobre los que meditar. Los *kôan*, que fueron estudiados en un capítulo precedente, fueron concebidos como vehículos para permitir el acceso a la experiencia de la iluminación. En las colecciones de *kôan* se relatan casos de muchos maestros, que a menudo son descritos mediante diálogos en forma de “preguntas y respuestas” (*mondô*). Sobre el *mondô* y el origen del sistema *kôan*, ver arriba, volumen I, pp. 493-500.

<sup>19</sup> .- Sobre las obras literarias de los maestros Ch'an activos de los siglos VI al X, ver arriba la tabla titulada *Relación de maestros Ch'an*, volumen I, pp. 379-383.

Zen es la titulada *Registro de Kamakura (Shōnankattōroku)*, la cual contiene alrededor de cien *kōan* con comentarios que, en su mayoría, guardan relación con los maestros de los primeros tiempos del movimiento budista de Meditación en Kamakura.

El ejemplo de *kōan* que se presenta a continuación pertenece a la colección del *Shōnankattōroku*:<sup>20</sup>

*Un monje Zen vino a Gyokuzan, el 21 maestro del Kenchōji, y le saludó. Entonces le preguntó si debería copiar los sermones del Rinzaïroku que le habían sido dados por Daikaku [Lan-ch'i Tao-lung (jp. Rankei Dōryū)], el fundador del Kenchōji.*

*El maestro permaneció sentado en silencio durante un buen rato, y entonces preguntó: "¿Los has copiado ya?"*

*"¿Por qué", dijo el maestro principal, "no he obtenido el permiso para ello?"*

*El maestro replicó: "El Zen Rinzaï es comunicado de corazón a corazón. ¿Qué tratarías de lograr con escribirlo? Si tienes que tener una escritura, toma el Monte Ashigara como pincel y las tierras de Yui como tintero, y haz tu copia".*

*El monje principal dio un grito, "katsu", y dijo: "Ya he hecho mi copia".*

*Comentario: ¿Cómo es la escritura del fundador, que puede ser copiada mediante un grito?*

*Intenta tú un katsu y compruébalo.*<sup>21</sup>

---

<sup>20</sup> .- El *Shōnankattōroku*, obra que fue publicada por vez primera en el siglo XVI, proporciona una valiosa información sobre las primeras entrevistas de monjes del budismo de Meditación en Japón.

Esta obra se encuentra parcialmente traducida al inglés partir de una copia conservada en el Sōfuku-ki por Trevor Leggett en su obra *Zen and the Ways*, pp. 77-113. Ver en la Bibliografía el apartado *Traducciones de textos del budismo Ch'an y Zen (Antologías)*.

Ha de pensarse que fueron las especiales características del Zen de Kamakura, el cual era practicado por muchos hombres y mujeres que al no tener conocimiento de la lengua china no eran capaces de citar a partir de los textos clásicos chinos, las que determinaron la creación de nuevas colecciones de *kōan* como los que aparecen recogidos en esta obra japonesa.

<sup>21</sup> .- En *Zen and the Ways*. Trevor Leggett, trad. 1987, p. 108.

*Katsu*, pronunciado realmente *ka*, es un grito que no tiene significado en sí mismo y se usa en ocasiones en las artes marciales con el fin de concentrar la energía del cuerpo.

Los registros de dichos y episodios de las vidas de los grandes maestros, muchos de los cuales fueron recopilados en colecciones de *kôan* para la ayuda en el entrenamiento de los monjes de China, Vietnam, Corea y Japón, constituyen un género literario peculiar del budismo de Meditación en el que se hace evidente el carácter del *zen* de los patriarcas. Como observa Hisamatsu, no puede considerarse que tales *goroku* sean simplemente tratados teóricos o académicos, como se encuentran en la filosofía y la ciencia, o simplemente obras literarias del orden de la novela, drama, prosa o poesía. Más bien, hay que considerarlos como un género único de literatura de carácter religioso creada en este movimiento que no encuentra parangón en la historia de la literatura occidental u oriental.<sup>22</sup>

## Cuentos

Otro género que se desarrolló con el tiempo fueron los cuentos o anécdotas que contienen enseñanzas de maestros del movimiento de Meditación. Tales relatos muestran la audacia y la capacidad de ciertos monjes junto con ciertos valores significativos que han llegado a convertirse en tradicionales, habiendo sido recopilados muchos de ellos en antologías para su transmisión a las posteriores generaciones.<sup>23</sup> A continuación se presentan dos ejemplos:

*Cuando una armada rebelde hostigó una ciudad de Corea, todos los monjes del templo Zen huyeron a excepción del abad. El general entró en el templo y se molestó de que el abad no le recibiera con respeto. “¿No sabes que estás mirando a un hombre que puede atravesarte sin parpadear?” le gritó.*

*“¡Y tú”, le replicó con fuerza, “estás mirando un hombre que puede ser atravesado sin pestañear!”. El general le miró fijamente, entonces hizo una reverencia y se retiró.”<sup>24</sup>*

---

<sup>22</sup> .- Cf. Hisamatsu, Sin'ichi 1974, p. 14.

<sup>23</sup> .- Muchas de estas colecciones se encuentran traducidas en lenguas occidentales. Ver en la Bibliografía el apartado *Traducciones de textos del budismo Ch'an y Zen (Antologías)*.

<sup>24</sup> .- En *The Tiger's Cave and translations of other Zen Writings*. Tevor Leggett, trad. 1994, p. 160.

*El shôgun Iemitsu, a principios del siglo XVII en Japón, estaba muy interesado en la esgrima, y mantenía varios maestros de esgrima en su corte. También gozaba de su favor el maestro Zen Takuan, de quien muchos de esos maestros recibían lecciones en meditación y en Zen.*

*Un tigre salvaje fue enviado desde Corea al shôgun como presente, y cuando el animal enjaulado estaba siendo examinado, el shôgun sugirió al renombrado esgrimista Yagiu que entrara en la jaula y empleara las artes de la esgrima para aproximarse al tigre y acariciar su cabeza. A pesar de las advertencias del guardián del tigre, Yagiu penetró en la jaula solamente con un abanico. Sosteniendo el abanico delante de él, fijó su mirada en el tigre y avanzó lentamente. Enfrentando los amenazadores rugidos del animal, consiguió mantenerlo bajo un dominio psicológico y sólo tocó su cabeza. Entonces se retiró lentamente y escapó de la jaula. Según salía de la jaula el sudor le cubrió el cuerpo.*

*El shôgun se volvió hacia Takuan y dijo: “Tiene el Zen algo más que mostrar?”. El maestro Zen corrió hacia la jaula, sus mangas volando en el viento. Saltó dentro de la jaula y encaró al tigre. El maestro escupió en su palma y se la ofreció al tigre, el cual sorbió y después lamió su mano. El maestro tocó su cabeza ligeramente, entonces se giró y saltó suavemente fuera de la jaula.*

*“Después de todo”, dijo el shôgun maravillado, nuestro camino de la espada no puede competir con el Zen”.<sup>25</sup>*

Existen muchos otros géneros literarios que han sido desarrollados en el contexto de las diferentes escuelas del budismo de Meditación, siendo los expuestos tan sólo algunos ejemplos. Ha de advertirse que la lectura de muchos de los textos pertenecientes a esta tradición conlleva un gran esfuerzo, sobre todo debido a que una peculiaridad del estilo literario *zen*, antiguo y moderno, es la deliberada yuxtaposición de frases clásicas con coloquialismos e incluso el uso de una jerga particular.

Puede decirse que todos los géneros literarios que fueron elaborados en el movimiento budista de Meditación, incluidos los diversos tipos de poesía, surgieron en determinados momentos históricos como respuesta a las diferentes necesidades de orden práctico que se plantearon en el seno de esta corriente de bu-

---

<sup>25</sup> . En *ibíd.*, pp. 159-160.

dismo. De este modo, aunque en ocasiones se asegura que el Zen es una doctrina que se encuentra “más allá de las palabras”, a lo largo de la historia de este movimiento han sido elaborados numerosos tratados filosóficos o doctrinales, así como también numerosas expresiones poéticas, en un intento de fijar cuestiones dogmáticas.

### **INFLUENCIA DE LA LITERATURA CHINA EN JAPÓN**

Durante la época Sung, a medida que la literatura Ch'an adquiría gradualmente mayor refinamiento, se puso en evidencia una tendencia a hacer literatura formal en la que predominaba la apariencia sobre el contenido. De este modo, junto con muchas obras de verdadera literatura Ch'an, aparecieron a partir del periodo Sung numerosas obras en las que el contenido doctrinal se encontraba en un segundo plano. Aunque la literatura Ch'an del anterior periodo T'ang no era tan refinada en forma literaria en comparación con la literatura del periodo Sung, puede percibirse en ella algo más vital y que expresa con mayor concisión y energía las intuiciones de esta doctrina —en ocasiones sirviéndose simplemente de una frase o una palabra—. Lo ideal, obviamente, sería lograr una correcta expresión del contenido combinada con una forma refinada, lo que comenzó a suceder en China con el transcurso del tiempo al elaborarse un tipo de literatura que armonizaba ambas cualidades.<sup>26</sup>

Las obras literarias del movimiento de Meditación que se elaboraron en China durante los periodos T'ang, Sung y Yüan, suministraron los ejemplos que fueron seguidos en Japón en las tres escuelas Zen tradicionales, Rinzai, Sôtô y Ôbaku. Aunque fueron creadas formas literarias originales japonesas, especialmente en el campo de la poesía, la mayoría de los géneros siguieron los modelos establecidos en China, lo que es notable, sobre todo, en los movimientos literarios que se desarrollaron en las escuelas Rinzai y Ôbaku.

---

<sup>26</sup> .- Cf. Hisamatsu, Sin'ichi 1974, pp. 14-15.

## Literatura de los *gozan*

En Japón, los principales templos Zen de Kyoto que fueron agrupados en un sistema de clasificación jerárquica a cuya cabeza se encontraban los cinco templos principales o *gozan*,<sup>27</sup> se vieron envueltos en la literatura china, principalmente cuando las relaciones comerciales con China se reiniciaron durante el periodo Muromachi a partir de la época del tercer *shōgun* Ashikaga Yoshimitsu.

Debido a los lazos de los templos *gozan* con la clase gobernante y al conocimiento del idioma chino que tenían muchos monjes de estas instituciones Zen, estos se encontraron en situación privilegiada para servir como emisarios culturales y comerciales con China en un momento en que se promovieron de un modo excepcional los contactos con este país.<sup>28</sup> Un importante resultado de esta relación fue la producción de un importante cuerpo de literatura en poesía y prosa compuesta enteramente mediante caligrafía china. El tipo de composiciones chinas que floreció en los templos *gozan* de Kyoto fue llamado Literatura de las Cinco Montañas (*Gozan Bungaku*).<sup>29</sup>

---

<sup>27</sup> .- *Gozan* era la denominación del sistema que agrupaba los templos principales de la escuela Rinzaï Zen bajo la tutela del gobierno, el cual fue creado a imitación del modelo chino. Sobre el sistema *gozan* en China, ver arriba, volumen I, pp. 386-387. Sobre el sistema *gozan* en Japón, ver arriba, volumen I, pp. 406-409. En relación con la arquitectura, ver arriba, pp. 282-294.

Sobre este sistema en Japón, pueden consultarse las obras de Fujioka, Daisetsu 1957, pp. 47-66; Akamatsu, Toshihide y Philip Yampolsky 1977; Collcutt, Martin 1981. Sobre el sistema de monjas que fue establecido de modo paralelo, cf. Ôishi Masâki 1990, pp. 1-28.

<sup>28</sup> .- Como señala Imaeda Aishin en referencia a los beneficios materiales que se derivaron para el budismo Zen de la relación establecida entre los monjes de estas instituciones y la clase gobernante del periodo Muromachi: “Cobrando ventaja de esta oportunidad, llegaron a participar activamente como consejeros de asuntos interiores y política exterior. El papel que también jugaron en el comercio exterior viene indicado por el hecho de que los componentes de las expediciones que se enviaban al gobierno Ming de China fueron elegidos regularmente entre los monjes Zen”. Imaeda, Aishin 1983, pp. 42-43.

<sup>29</sup> .- Sobre la literatura de los *gozan*, cf. Kitamura, Sawakichi 1941; Tamamura, Takeji 1966; Kageki, Hideo 1977; Ury, Marian 1977; Collcutt, Martin 1979, pp. 201-205; Pollack, Davis 1985.



Los monjes Zen de los templos integrados en el sistema *gozan*, quienes se encontraban enormemente influenciados por la clase de Zen que llegó a estar de moda en los periodos Sung y Yüan en China, otorgaron gran importancia a los escritos neoconfucianistas de Chu Hsi y a la poesía china; de hecho, para llegar a estar cualificado como monje Zen, había que pasar un examen en lengua china y sólo aquellos que destacaban en su dominio podían llegar a ingresar en la institución Zen. Los monjes empezaron a ejercitarse en expresar la experiencia de la iluminación espiritual en lengua china empleando formas poéticas provenientes de esta literatura, con el resultado de que en muchos casos se tomaba mayor interés en las composiciones de poesía china que en el entrenamiento *zen*.<sup>30</sup>

Al final del siglo XIII, Kokan Shiren (1278-1346), un discípulo de I-shan I-ning (1247-1317), tomó parte activa en este movimiento; posteriormente Chushan Fan-chüan (jp., Jikusen Bonsen) fue a Japón y fundó un grupo que se llamó a sí mismo “los Amigos del Refinamiento”. Durante la última mitad del siglo XIV, maestros como Gidô Shûshin (1324-1388) y Zekkai Chûshin (1336-1405) empezaron a destacar, y floreció gracias a ellos un tipo de poesía en lengua china (*kanshi*) escrita en líneas alternativas de cuatro y seis caracteres.<sup>31</sup>

Musô Soseki ((Musô Kokushi 1275-1351) fue otro de los monjes Zen pertenecientes al movimiento de los *gozan* que se dedicaron a los trabajos literarios, llegando sus escritos a ser altamente estimados por los señores feudales y los guerreros de aquel momento. En gran medida, Musô Soseki estableció un estilo que se extendió a todos los templos *gozan*, donde los empeños literarios y la actividad política prevalecieron sobre la práctica de la meditación.<sup>32</sup> No obstante, Musô Soseki fue uno de los maestros Zen que mostraron su recelo sobre la literatura y se rebeló en ciertos momentos contra esta abundancia literaria llegando a describir a los monjes que dedicaban su tiempo a tales tareas como simples lai-

---

<sup>30</sup> .- Cf. Imaeda, Aishin 1983, pp. 44-45.

<sup>31</sup> .- Cf. *ibíd.*, p. 45.

<sup>32</sup> .- Cf. Yampolsky, Philip, B. 1989, p. 150.

cos de “cabeza rapada”, quienes se encontraban en una categoría por debajo de los más bajos de sus discípulos.<sup>33</sup>

Durante los siglos XIV y XV las actividades literarias de los *gozan* prosperaron enormemente, llegando a alcanzarse el momento de mayor esplendor durante la primera mitad del siglo XV, cuando una gran parte de los miembros del sistema *gozan* se habían convertido en devotos de los estudios literarios profesionales. Esta fue la edad de oro de la literatura china en Japón, pero a causa de la excesiva preocupación de los monjes por los asuntos literarios, el entrenamiento Zen pasó a un segundo plano para muchos de ellos.<sup>34</sup>

Durante esta época muchas personas se sentían atraídas a los monasterios por otras razones ciertamente distintas de las espirituales, con lo que el riguroso entrenamiento religioso dio paso en muchas ocasiones a un creciente interés en los pasatiempos artísticos y literarios. Animados por pronunciamientos críticos que les aseguraban que el Zen y la poesía eran esencialmente compatibles, numerosos monjes llegaron a reconocer tales búsquedas literarias como una de las primeras expresiones de la vida Zen. La habilidad para la composición de poemas a la manera china llegó a ser uno de los medios para ganar renombre entre los círculos monásticos e incluso, probablemente, para llamar la atención del mundo secular.

A pesar de afirmarse que las actividades literarias se encuentran muy alejadas de lo que deben ser tareas apropiadas para un movimiento de budismo que desdeña el uso de la palabra, y aunque numerosos críticos han llegado a juzgar la

---

<sup>33</sup> .- Cf. la antología de Suzuki Daisetz. *Manual of Zen Buddhism*. Suzuki, Daisetz T. 1960, p. 150.

Sobre la polémica surgida en el movimiento de Meditación en relación con el excesivo empeño por parte de muchos monjes en asuntos artísticos y literarios, ver arriba, el apartado titulado *Problemas de la creación artística*, pp. 74-83.

<sup>34</sup> .- Kageki Hideo llega a sugerir que, hacia el siglo XV, al menos algunos monjes de prominentes monasterios Zen en Kyoto se encontraban empleando su tiempo durante las sesiones de meditación del atardecer pensando en coplas inteligentes en idioma chino. Cf. Kageki, Hideo 1977, p. 356.

literatura de los *gozan* como excesivamente imitativa y pedante, no existe duda alguna del gran valor de la investigación llevada a cabo en los templos *gozan*. Además de los estudios exegéticos sobre budismo y confucianismo, fueron compilados diccionarios, enciclopedias y materiales de referencia que proveyeron las bases para casi toda la subsiguiente actividad escolar en el Japón premoderno.<sup>35</sup>

## Literatura de la escuela Ôbaku

Otro movimiento literario de marcada influencia china que tuvo lugar en el movimiento Zen, se desarrolló a partir del siglo XVII en el seno de la recién llegada escuela Ôbaku. Más allá de la novedad de la apariencia de sus templos de estilo chino de la dinastía Ming, o la persuasión de su doctrina religiosa, los templos Ôbaku ganaron popularidad a causa de que amparaban un amplio rango de conocimientos procedentes de la cultura china.

Siguiendo las admoniciones del fundador de esta escuela en Japón, Yin-yüan Lung-ch'i (1592-1673; jp., Ingen Ryûki), los monjes chinos de la escuela Ôbaku que llegaban a Japón se encontraban versados en literatura clásica y filosofía china.<sup>36</sup> Además, Yin-yüan había traído de China un gran número de obras seculares que suplementaban los textos religiosos de su escuela, entre las que se encontraban obras de *kôan*, poesía, filosofía, religión e historia, así como numerosas pinturas y caligrafías.<sup>37</sup> Asimismo, la redacción del código de reglas mo-

---

<sup>35</sup> .- Cf. Varley, Paul 1986, p. 79. Imaeda, señala así la importancia de las publicaciones que surgieron en las imprentas de los *gozan*: "Con la expansión del movimiento Zen la necesidad de libros de texto se convirtió en urgente, dando nacimiento a la fundación de empresas de publicación. Durante el siglo XIV, las impresiones eran realizadas por impresores que vinieron de China, quienes reprodujeron los libros impresos de los periodos Sung y Yüan. Esas eran las así llamadas publicaciones de los *gozan* que manejaban las impresiones de los clásicos y los *sûtra*, así como libros de confucianismo e historias, que supusieron las principales contribuciones al arte de la imprenta en Japón en la era medieval". Cf. Imaeda, Aishin 1983, p. 60.

<sup>36</sup> .- Cf. Baroni, Helen J. 1993, pp. 80-81.

<sup>37</sup> .- Para un catálogo completo de los 61 libros que Yin-yüan trajo a Japón, cf. Ingen Zenshi 1917.

násticas para la escuela Ôbaku (*Ôbaku shingi*) fue iniciada por Yin-yüan, quien compuso muchos textos de estas reglas tras su retiro en 1664, un año después de la fundación del gran monasterio de Manpuku-ji.<sup>38</sup>

Yin-yüan y sus seguidores dependían de los escritos del maestro de Yin-yüan en Wanfu-ssu, Fei-yin T'ung-jung (jp., Hiin Tsûyô 1593-1661), los cuales eran consultados como guía espiritual. Fei-yin, quien era el segundo en la línea de abades que reactivaron un famoso templo Ch'an en el Monte Huang-po (que había sido fundado en el año 789), se presentaba a sí mismo ante la gran comunidad Ch'an como el verdadero heredero de la escuela Lin-chi, buscando alcanzar tal consideración a través de las referencias a la sabiduría de monjes distinguidos que habían estudiado en el Monte Huang-po durante su momento de mayor esplendor. Entre ellos, sentía especial admiración por Chao-chou Ts'ung-shên (jp., Jôshû Jûshin; 778-897), muchos de cuyos famosos *kôan* fueron incluidos en una compilación de las enseñanzas de Fei-yin que fue impresa en grabados y se encuentra preservada en el Manpuku-ji, *Hiin Zenshi goroku* (*Dichos del maestro Zen Fei-yin*). Entre los *kôan* de Chao-chou, existen algunos en los que se trata del tema del té como motivo de meditación.

*Un día, Chao-chou visitó a su maestro, quien le preguntó por qué había venido. Sin decir nada, se fue y regresó más tarde encontrando al maestro bebiendo té con otro discípulo. Chao-chou preguntó: “¿Cuál es el significado de beber té?”. El maestro respondió: “Tres cuencos y dos cuencos”. Sosteniendo una nueva taza de té, el maestro solicitó que Chao-chou le dijera el significado de beber té. Chao-chou respondió: “Estoy bebiendo gachas de arroz ahora”.<sup>39</sup>*

Aunque la mención del té parece servir en este *kôan* simplemente como un medio de concentrar la mente en la búsqueda de la iluminación, aquí se expone también una manera informal de consumir té, la cual era parte integral de la vida de los monasterios Ch'an y se correspondía con el modo de beber té de los

---

<sup>38</sup> .- Cf. Baroni, Helen J. 2000, p. 57.

<sup>39</sup> .- *Hiin Zenshi goroku*, vol. 3, p. 12. En Graham, Patricia J. 1998, pp. 53-54.

letrados. Los escritos seculares de Yin-yüan redactados en el estilo de los letrados recogen esta misma inclinación. Especialmente interesante es un grupo que consta de cinco poemas que compuso sobre el tema de su particular manera de elaborar té con nieve fundida, de los que se presenta aquí un ejemplo:<sup>40</sup>

*En mi tiempo de ocio, preparo perezosamente té de nieve blanca.*

*Este método me ha sido transmitido a mí solamente.*

*El viejo hombre celestial me ha conferido amablemente este trozo de pobre tierra.*

*Y por ahora, día tras día, las flores de jade [té] vienen dispersándose como nieve.<sup>41</sup>*

## POESÍA EN EL BUDISMO DE MEDITACIÓN

En cuanto al desarrollo de la poesía en Asia dentro de un contexto religioso budista, resulta evidente que este tipo de expresión juega un importantísimo papel en las tradiciones literarias de India y China. Por tanto, no resulta extraordinario que los budistas de los países en los que se extendió esta doctrina hayan empleado formas poéticas para expresar sus creencias religiosas.

La mayoría de los principales *sûtra* contienen secciones en verso, y el verso fue usado en numerosas ocasiones en trabajos de naturaleza doctrinal o devocional.<sup>42</sup> En los registros de los patriarcas del movimiento de Meditación, por ejemplo, muchos pasajes son elaborados de modo poético.

En China, tales versos fueron reunidos en obras como el *Tsu-ying chi* (Colección de flores de los patriarcas); *Ch'an-tsung sung-ku lien-chu t'ung-chi* (Co-

---

<sup>40</sup> .- Dichos poemas se encuentran incluidos en su obra *Shoin rôjin zuiroku* (Registros misceláneos del viejo hombre de los pinos apartados), vol. 3.

<sup>41</sup> .- En Graham, Patricia J. 1998, p. 54. Sobre el arte del té en la escuela Ôbaku, ver adelante, pp. 736-746.

<sup>42</sup> .- Algunas composiciones poéticas elaboradas en el budismo de Meditación presentan una carga tan elevada de contenido doctrinal, que pueden ser reconocidas como declaraciones versificadas de la doctrina más que como poemas reales. No obstante, lo mismo que ocurre con otros géneros literarios desarrollados en este contexto, tales obras poéticas han de ser consideradas como intentos literarios más que como meras exposiciones de creencias, siendo interesante analizar en qué modo y en qué grado se manifiestan como tales.

*lección completa de la cadena de perlas de antiguos casos en verso*); *Chiang-hu feng-yüeh chi* (Colección de viento y luna sobre el río y el lago); *Cheng-tao-ko* (Canción de la realización del cuerpo); *Ch'an-men nien-sung chi* (Colección de versos recogidos para elogio en la puerta del Ch'an); y, en Japón, el *Jûhen Jôwa-ruiju So-on Renpô Shû* (Segunda compilación de la colección Jôwa de fragancias del jardín de los patriarcas). Asimismo existen otras importantes colecciones como el *Han-shan shih* (Poesía de Han-shan) o el *Chiang-hu feng-yüeh chi* (Colección de estilos de los monjes Ch'an), las cuales se encuentran entre las colecciones de poesía de carácter religioso *zen* mejor conocidas. Tales colecciones, junto a otras numerosas obras poéticas que presentan el contenido vital del movimiento de Meditación, merecen un lugar especial en el campo de la poesía religiosa.<sup>43</sup>

En cuanto a la elección los temas representados en estos poemas, Burton Watson expone el carácter estereotipado de la poesía en el contexto del budismo de Meditación y señala varios temas que podían expresar diversos valores relacionados con sus enseñanzas doctrinales:

Desde el momento en que los escritores Zen creían que todos los fenómenos de la vida mundana (*dharmas*) formaban parte de una unidad fundamental, se debe suponer que podría elegirse cualquier tema u objeto para que los poemas diesen expresión a aquella unidad. En la práctica real, sin embargo, los monjes tendieron a ser muy conservadores en la elección de los temas e imágenes, empleando diversos estereotipos para evocar la respuesta deseada en el lector. Por ejemplo, el retiro rústico del monje, su simple decoración y sus pintorescos alrededores servían adecuadamente para simbolizar el estado meditativo de la mente del escritor y su emancipación de los valores y enredos mundanos. Las vestiduras del viajero y el camino que él pisa sugieren el camino del esfuerzo religioso; los pájaros, los manantiales, los árboles en flor de una montaña evocan la compañía de los elementos de la naturaleza.<sup>44</sup>

---

<sup>43</sup> .- Cf. Hisamatsu, Sin'ichi 1974, pp. 14-15.

<sup>44</sup> .- Watson, Burton 1989, p. 118.

Los poemas que muchos monjes chinos, coreanos y japoneses de este movimiento prefirieron, o los que compusieron ellos mismos, se encuentran repletos de imágenes que implican profundos sentimientos hacia el mundo. No obstante, resulta preciso advertir que en muchas ocasiones presentan un lenguaje muy especializado, además de contener juegos de palabras o alusiones a otros poemas, leyendas, historias, etc., lo que hace que resulte sumamente difícil llegar a captar plenamente todas las capas de significado simplemente mediante la lectura o audición de los poemas aunque se domine el idioma original.<sup>45</sup>

En los poemas de los monjes alineados en las diversas escuelas del movimiento de Meditación, se trataba de evitar además la expresión de una poderosa emoción, incluso aunque ésta fuera recordada con tranquilidad, pues esto fue considerado normalmente como inapropiado para una mente iluminada. Igualmente se rehuyó de mostrar un exceso de contenido filosófico, excepto en obras concebidas explícitamente con una finalidad doctrinal. En ocasiones el poeta podía añadir alguna nota de carácter personal, aunque usualmente en conexión con ciertas actividades significativas del budismo de Meditación tales como pedir limosna, leer, beber té, meditar, etc., las cuales contenían ciertos valores simbólicos muy significativos. La novedad, cuando ésta aparecía, más que en una expansión hacia nuevos temas, consistía normalmente en variaciones ingeniosas de los temas establecidos.<sup>46</sup>

Todo esto supuso un cuerpo de poesía de baja intensidad, que carece de individualidad y es estudiada calmadamente, hábil en el manejo de un cierto tipo

---

<sup>45</sup> .- En los estudios de los especialistas de los diferentes géneros literarios de Asia Oriental, aparecen a menudo advertencias sobre las características de las literaturas asiáticas. Al ser producto de una mentalidad y concepción completamente distinta a la concepción o mentalidad de carácter occidental, resulta, en definitiva, una literatura prácticamente imposible de verter a las lenguas occidentales, lo cual se pone especialmente de manifiesto en el caso de la poesía alineada con el budismo de Meditación. En general, las literaturas orientales son muy ricas en dicho género literario y, si pueden soslayarse las dificultades que entraña el conocimiento de las mismas, revelarán al lector occidental una calidad poética fuera de toda ponderación.

<sup>46</sup> .- Cf. Watson, Burton 1989, p. 118.

de imágenes, pero, en definitiva, curiosamente limitada. Además, aunque ciertos elementos del espíritu Zen encontraron expresión literaria, este tipo de poesía resultaba excesivamente formalizada, con lo que se perdió algo de esa libertad que es la esencia de la *iluminación*.<sup>47</sup> Afortunadamente, ciertos poetas antiguos y modernos han logrado en ocasiones trascender esas limitaciones, produciendo obras de gran interés y distinción.

Para poder entender el trasfondo de la poesía elaborada por los monjes del movimiento budista de Meditación, se reseñarán a continuación las distintas formas métricas de poesía china y japonesa que han sido empleadas tradicionalmente en este movimiento, así como los temas más habituales a los que se ha recurrido mostrando algunos ejemplos representativos.

#### FORMAS DE POESÍA CHINA EN EL BUDISMO DE MEDITACIÓN

La primera literatura empleada en el movimiento Ch'an fue la forma poética conocida en lengua china mediante el término *chi* (jp., *ge* o *ju*), que es una transcripción de la palabra sánscrita *gâthâ*.<sup>48</sup> Esta literatura consiste en *sûtra* compuestos en forma poética que suelen ser recitados en alabanza a Buda y pueden presentarse mediante rimas y tonos convencionales, o bien libres de formalidad.<sup>49</sup> Las mismas formas métricas se utilizan también en ocasiones para reafirmar o expresar de otro modo puntos principales de un pasaje en prosa de la doctrina budista, y en este caso reciben la denominación japonesa de *ô-ju*.<sup>50</sup>

---

<sup>47</sup> .- Cf. *ibíd.*, pp. 118-119.

<sup>48</sup> .- Un *kada* (transcripción de *gâthâ*) es un *sûtra* en forma métrica que normalmente consiste de 2, 3, 4, 5 o 6 versos. Se trata de uno de los doce tipos de escritura budista (scr. *dvâdaśanga-dharma-pravacana*; jp., *jûnibu-kyô*). Cf. *Japanese-English Buddhist Dictionary* 1999, pp. 171-172.

<sup>49</sup> .- En lengua china estos poemas se componen de cuatro líneas con cinco caracteres cada una, con rimas al final de la segunda y cuarta líneas. Cf. Yampolsky, Philip 1967, pp. 128-133.

<sup>50</sup> .- Para distinguir un *gâthâ* de versos que reafirman o expresan de otro modo los contenidos de secciones de prosa (*ô-ju*), a menudo son llamados en japonés *koki-ju*. Cf. *Japanese-English Buddhist Dictionary* 1999, p. 172.



La poesía de este tipo fue también empleada desde los primeros tiempos de este movimiento como un vehículo para la comprensión por parte de un maestro del nivel de discernimiento de sus discípulos, lo que fue utilizado en ocasiones para la transmisión del patriarcado. Uno de los ejemplos más antiguos y célebres de este tipo de poesía, que juega un papel esencial para explicar el desarrollo de la historia del budismo Ch'an en China, son los poemas que, según se narra en el *Sûtra del estrado del sexto patriarca*, fueron escritos en una pared por Shên-hsiu y Hui-nêng.<sup>51</sup> El poema de Shên-hsiu puede ser traducido así:

Este cuerpo es el árbol de Bodhi [la sabiduría],  
la mente es un espejo brillante en su pedestal.  
En todo momento ten cuidado de mantenerlo limpio,  
sin permitir nunca que el polvo ni la mugre se adhieran sobre él.

Según una de las versiones existentes, el poema de Hui-nêng puede leerse del siguiente modo:

Nunca hubo árbol de Bodhi,  
el espejo brillante tampoco tiene un pedestal.  
Desde el principio ninguna cosa es.  
¿Dónde hay espacio para el polvo y la mugre?<sup>52</sup>

Estos poemas citados en el *Sûtra del estrado del sexto patriarca* contienen los principales elementos inspiradores del movimiento Ch'an de la época T'ang, y son reveladores del conflicto que se produjo entre las escuelas del Norte y del Sur tras la muerte del quinto patriarca, Hung-jen. Puede considerarse que los acontecimientos que rodean la visita de Hui-nêng a la Montaña Oriental y el re-

---

<sup>51</sup> .- Sobre la importancia de estos poemas en relación con la división de escuelas que se produjo en el contexto del budismo Ch'an, ver arriba, volumen I, el apartado sobre Hui-nêng y el *Sûtra del estrado del sexto patriarca*, pp. 356-369.

<sup>52</sup> .- En Burton, Watson 1989, p. 105. En el tercer verso se sigue la lectura que aparece en las versiones de la época Sung y posteriores.

Sobre las diferentes versiones de este poema, cf. Yampolsky, Philip 1967, pp. 130 y 132. Ver también arriba, volumen I, pp. 359-360, notas. 91, 92.

lato de la transmisión del patriarcado condensado en estos dos poemas, constituyen el núcleo de la narración en forma autobiográfica que aparece expuesta en esta obra. Poemas de este estilo, empleados para expresar el nivel de comprensión alcanzado, continuaron siendo compuestos habitualmente en periodos posteriores de la historia del budismo de Meditación.

Otra forma de poesía empleada en este contexto es la poesía clásica china, que vino a ser conocida en japonés con el nombre genérico de *kanshi* (literalmente, “poesía de los Han”). Esta forma poética fue desarrollada brillantemente durante la dinastía T’ang (618-907), en la época en que surgieron grandes poetas como Tu Fu (jp., To Ho), Li Po (también Li Tai Po; jp., Rihaku) o Po Chü-i (jp., Hakurakuten).

En cuanto a los principios formales de la poesía china clásica desarrollada a partir del periodo T’ang, el rasgo más notable es que el número de versos y de caracteres por verso se encuentra fijado. Los poemas compuestos a partir de la dinastía T’ang reciben en japonés el nombre genérico de *kintaishi* (poemas modernos). Existen tres grupos de *kintaishi*, poemas escritos siempre con 5 o 7 caracteres: *zekku* (compuestos de 4 versos), *risshi* (de 8 versos) y *hairitsu* (de más de 10 versos, siempre en número par), cada uno de los cuales presentan diversas rimas y tonos según unas complicadas reglas que se encuentran fijadas, las cuales no eran tan estrictas en los poemas anteriores a la dinastía T’ang.<sup>53</sup> Los versos que forman estos poemas no dependen necesariamente unos de otros sintácticamente, pues en muchas ocasiones cada verso consta de una frase separada.

Además de en China, estrofas de este tipo fueron realizadas frecuentemente en la literatura japonesa de los *gozan* y también por parte de otros monjes per-

---

<sup>53</sup> .- Entre los poemas anteriores a la dinastía T’ang, conocidos en Japón con la denominación de *kotaishi* (poemas antiguos), existían dos grupos llamados *koshi* y *ga-fu*; estos podían presentar muchas formas en cuanto a extensión y a números de caracteres y versos, aunque la tendencia era escribir poemas mediante grupos de 4, 5 o 7 caracteres para cada verso. Este tipo de versos se siguieron componiendo tras la dinastía de los T’ang, al permitir una gran libertad.

tenecientes a otras ramas de Zen japonés, entre los que se destacan aquí los casos de Ikkyû Sôjun –monje Zen de la rama Daitoku-ji de la escuela Rinzai– y de Taigu Ryôkan –monje integrado en el sistema *rinka*–,<sup>54</sup> de quienes se reproducen algunos de sus poemas de estilo chino más adelante.<sup>55</sup>

El hecho de escribir poesía china en lengua japonesa presenta varias dificultades. En el caso de China, al tratarse de una lengua tonal, la mayoría de los poemas presentan rima y modulaciones de tono definidas. En Japón, sin embargo, los tonos chinos hubieron de abandonarse, aunque se diseñaron sistemas de símbolos para seguir su rastro con el propósito de redactar apropiadamente los poemas. Si bien es cierto que los japoneses adaptaron el sistema chino de escritura y que miles de palabras chinas pasaron a su lengua hablada y escrita, muy pocos japoneses realmente dominaron el idioma chino. De este modo, existen diferencias sustanciales entre los poemas de estilo chino escritos en Japón y los poemas propiamente chinos que no solamente son cualitativas, pues aparte de carecerse de tonos en Japón, los poemas de estilo chino son siempre recitados aquí empleando la lectura japonesa de los caracteres chinos (*kun-jomi*).

Una buena muestra de la antigua poesía china de este tipo que presenta una cierta influencia del budismo de Meditación se encuentra representada en la

---

<sup>54</sup> .- Sobre el sistema de los templos *rinka*, ver arriba, volumen I, pp. 409-410. Ha de notarse que anteriormente a la llegada de la escuela Ôbaku a Japón en el siglo XVII existieron dos ramas de Zen: *gozan* y *rinka*. Como señala Imaeda Aishin: “El hecho de que cada una influyó a la cultura japonesa de modos diferentes debe ser recordado cuando son consideradas las influencias Zen en la cultura de Japón”. Cf. Imaeda, Aishin 1983, p. 62. Imaeda señala a continuación: “A partir del siglo XVII el Zen japonés era el Zen de la escuela *rinka*”.

No obstante, parece adecuado considerar asimismo el renacimiento del Zen Rinzai que tuvo lugar con la reforma del maestro Hakuin y la instalación de las nuevas escuelas Ôbaku y Fuke durante el periodo Edo. Sobre estas dos últimas escuelas, ver arriba, volumen I, pp. 417-432.

<sup>55</sup> .- En Japón, la influencia de la poesía china comenzó a ser sentida ya desde el siglo VIII, cuando los japoneses adoptaron con entusiasmo modelos chinos de pensamiento que emplearon para sus formas de gobierno, filosofía, arte y literatura. Los miembros de la corte y otra gente educada se sintieron impulsados a expresarse en lengua china, la cual gozaba de una categoría similar que el latín en la Europa medieval.

obra de Li Po (701-762). Se han hecho famosos muchos poemas de este ilustre personaje relacionado con el movimiento Ch'an, de los que se citan aquí algunos ejemplos:

Me preguntáis por qué estoy aquí, en la montaña azul.  
Yo no contesto, sonrío simplemente, en paz el corazón.  
Caen las flores, corre el agua, todo se va sin dejar huella.  
Este es mi universo, diferente del mundo de los hombres.<sup>56</sup>

Aunque en los dos primeros versos de este poema Li Po parece no desear realizar una declaración de los motivos por los que está en esta montaña, responde de modo bastante directo a la cuestión en los dos últimos versos. Tal mezcla de broma y seriedad, así como el empleo de expresiones abiertamente humorísticas, se hace evidente en gran parte de la poesía del budismo de Meditación. El siguiente poema de Li Po expresa un deseo similar de una vida sin apegos, y muestra un tono taoísta que emana de sus convicciones más profundas:

Por la mañana chapoteo en un dorado mar de lino.  
Por la noche, me envuelvo en nubes rojas.  
Cojo una rama del divino árbol  
y abanico con ella el sol poniente.  
Tendido en una nube recorro el universo.  
Tengo mil años y mi cara está tersa como el jade.  
Ingrávido, flotando en un mundo muy alto e infinito,  
me prosterno y saludo al rey del cielo.  
Me llama a sí y me manda visitar sus sagrados imperios  
y me ofrece un transparente líquido en una taza de jade.  
El ágape ha durado dos mil años en el calendario humano.  
¿Para qué tornar al país donde nací?  
No: siempre he de seguir al viento que no cesa,  
navegaré sin rumbo y a placer por el vacío de los cielos.<sup>57</sup>

---

<sup>56</sup> .- Versión de Marcela de Juan. En *La Poesía Universal*. México: Uteha, 1980, p. 10.

<sup>57</sup> .- Versión de Marcela de Juan. En *ibíd.*, p. 12.

Sobre la intensa relación que Li Po mantuvo con los brebajes alcohólicos, existen varios ejemplos. El siguiente poema, escrito en cuatro líneas de cinco caracteres, es uno de ellos:

Perdido en vino, no he reparado en la oscuridad que descende  
Pétalos caídos y apilados sobre mi túnica.  
Ebrio, inicio el ascenso y recorro el valle de luna  
Los pájaros se han ido, y la gente también es poca.<sup>58</sup>

Dejando aparte su afición por la bebida, un hecho que fue ciertamente muy común entre muchos monjes artistas del movimiento de Meditación,<sup>59</sup> Li Po era sin duda un poeta con una sólida formación en el budismo Ch'an y sus planteamientos líricos impregnados del sentimiento taoísta de la armonía con la naturaleza fueron seguidos por numerosos laicos y monjes.<sup>60</sup>

Otro personaje chino que escribió un tipo de poesía de carácter marcadamente religioso, fue el poeta recluso Han-shan, de quien existen numerosas representaciones pictóricas realizadas por monjes Ch'an y Zen que, sin duda, eran conocedores de su obra poética.<sup>61</sup>

Aunque Han-shan fue un budista que abrazó los principios fundamentales del budismo *Mahâyâna* y aparece representado en muchas pinturas acompañando a la figura del monje Ch'an Fêng-kan, no se sabe ciertamente en qué medida estuvo relacionado con este tipo de budismo. Sin embargo, sus composiciones han sido tradicionalmente muy apreciadas entre los monjes del movimiento de

---

<sup>58</sup> .- En Hoffmann, Yoel, trad. 1996, p. 19.

<sup>59</sup> .- Por poner sólo aquí un ejemplo, se conoce que el pintor Sesshû realizaba sus composiciones tras "concentrarse" bebiendo *sake* y tocando el *sakuhachi*.

<sup>60</sup> .- Li Po vivió bajo el reinado del emperador Suang Tsong. Aunque gozó de sus favores, según el testimonio de algunos comentaristas parece ser que fue condenado a muerte por el mismo emperador. Sin embargo, la veracidad de dicha condena ha sido puesta en duda. Incluso una versión afirma que, navegando un día en barca –ebrio como era su costumbre– se inclinó demasiado con la intención de abrazar la luna que era reflejada por las aguas del puerto, y cayó perdiéndose su rastro en el fondo del mar. Sobre la vida y obra de Li Po, cf. Waley, Arthur 1950;

<sup>61</sup> .- Sobre la figura de Han-shan, ver arriba, pp. 450-452 (figs. 64, 65).

Meditación, destacando como una de las más sutiles plasmaciones de la iluminación manifestada en las actividades de la vida diaria. Han-shan vivió probablemente entre fines del siglo VIII y principios del siglo IX, y a él se le atribuyen unos trescientos poemas que aparecen recogidos en la colección titulada *Han-shan shih*. Según se refleja en algunos de estos poemas, parece ser que tenía una mujer y un hijo antes de retirarse a la Montaña Fría para dedicarse a vagar como un ermitaño. Uno de los poemas de esta colección dice así:

Asciendo el camino hacia la Montaña Fría,  
el camino hacia la Montaña Fría que no tiene fin.  
Los valles son largos y cubiertos con piedras,  
los arroyos claros y rodeados con hierba espesa.  
El musgo es resbaladizo, aunque no ha caído lluvia;  
los pinos suspiran pero no es el viento.  
¿Quién puede romper con las trampas del mundo  
y sentarse conmigo entre las nubes blancas?<sup>62</sup>

#### FORMAS DE POESÍA JAPONESA EN EL BUDISMO ZEN

En el caso de Japón, puede decirse que la escritura de poesía nace tardíamente en este país, pues no hizo su aparición hasta una fecha posterior al siglo VI d. C., cuando comenzó a ser adaptado el sistema de escritura china. Las formas poéticas japonesas tradicionales se habían difundido hasta entonces por los llamados “poetas itinerantes” (*kajin*), quienes iban de pueblo en pueblo cantando una serie de poemas tradicionales que eran conocidos mediante la palabra “canción” (*uta*).

Al no aparecer en forma escrita hasta el momento en que fue conocida en Japón la escritura china, los orígenes de la poesía japonesa resultan, por tanto, muy difíciles de determinar. Aunque la influencia china en la poesía japonesa comenzó a ser sentida durante el siglo VIII, puede decirse que nunca logro efec-

---

<sup>62</sup> .- En Watson, Burton 1989, pp. 119-120.

tuar un cambio significativo en las formas nativas de poesía, encontrándose limitadas en su influencia a personas de la nobleza aristocrática japonesa desde el siglo VIII y, posteriormente, a monjes del movimiento budista de Meditación. De cualquier modo, resulta evidente que en el terreno de la poesía predomina en Japón la delicada sensibilidad que es común a todo el Asia Oriental.

En contraposición con la poesía de influencia china, la poesía japonesa original es conocida mediante el nombre genérico de “canción japonesa” (*waka*), aunque también puede ser denominada *uta* (originalmente, “canción”). Una gran variedad de géneros componen el conjunto de la poesía japonesa tradicional, y cada uno de ellos no sólo comporta una estructura formal propia,<sup>63</sup> sino también una serie de contenidos característicos.

La primera forma de poesía japonesa conocida son los versos que se encuentran en uno de las primeras crónicas de la historia japonesa, el *Kojiki* (*Registro de sucesos antiguos*), que fue completado en el año 712. Estos versos son de estructura simple y libres de normas formales, y suelen celebrar la belleza natural, el amor y la espera, o la lealtad al soberano, en lo que aparentemente es una expresión surgida de forma espontánea.<sup>64</sup> La antología de poesía japonesa más antigua es el *Manyôshû* (*Millares de palabras*), que apareció hacia finales del siglo VIII. Se trata de una colección de unos 4.500 versos, la mayoría de los cuales fueron compuestos entre 600 y 750 d. C., y se encuentran caracterizados por un vigor y diversidad que no aparece en las antologías posteriores.<sup>65</sup>

---

<sup>63</sup> .- Dentro del estilo *waka* pueden apreciarse diversas formas poéticas que se diferencian según el número de versos de 5 y 7 sílabas que componen las estrofas.

<sup>64</sup> .- El *Kojiki* es la obra literaria más antigua existente. Se trata de una historia que comienza con la era de los dioses y concluye con el año 628 d. C. Sobre ésta obra, ver arriba, volumen I, pp. 286ss.

<sup>65</sup> .- Cf. Hisamatsu, Sen'ichi 1978, pp. 98-99. Originalmente, esta obra constaba en su origen de 20 libros, y comparando las diferentes versiones son alrededor de 4500 canciones, con un lapso de unos 500 años entre el más antiguo y el más moderno. Hay canciones de emperadores, monjes, actores y prostitutas, siendo aproximadamente la mitad de los autores desconocidos. La corte imperial fue la que hizo el encargo para la realización de esta colección de poemas, y se supone que Ôtomo no Yakamochi fue el

Dentro del *Manyôshû* había poemas de estructura muy diferente: *chôka* (canciones largas empezando con estrofas consecutivas de 5-7 –al menos tres veces– y terminando con una estrofa de 5-7-7); *tanka* (poemas de 31 sílabas divididas en 5-7-5 / 7-7); *sedôka* (5-7-7 / 5-7-7); *bussokusekitaika* (5-7-5-7-7-7), de la cual sólo existen 21 canciones –las grabadas originalmente en piedra en el templo Yakushi-ji en Nara– y *renga*, con solo un ejemplo en el *Manyôshû*. Las formas de *waka* conocidas como “canción corta” (*tanka*) y “versos encadenados” (*renga*), representadas ya en el *Manyôshû*, fueron las que adquirieron mayor popularidad durante los periodos Kamakura y Muromachi.<sup>66</sup> Posteriormente, a partir del siglo XVI, los tres primeros versos de un *renga* (*hokku*) se transformarían en poemas independientes que fueron denominados *haikai* o *haiku*.<sup>67</sup>

Debe ser mencionado aquí que aunque en el budismo Zen se emplearon las formas poéticas japonesas, incluido el *haiku*, los monjes Zen japoneses se encontraban mucho más interesados en la literatura china, y se mostraban casi indiferentes hacia la literatura japonesa. Seigan Shôtetsu, quien vivió en el siglo XVI, fue uno de los raros monjes Zen que escribieron poesía japonesa. Sin embargo, hubo muchos poetas *renga* que se convirtieron al Zen del sistema *rinka*, y a través de esos poetas el budismo Zen influenció enormemente los escritos de *renga*.<sup>68</sup> Iio Sôgi (1421-1502), quien llegó a ser seguidor del Zen *rinka*, ha sido

---

último compilador. Las canciones están divididas por temas, no por la forma, entre los que se encuentran: *zôka* (“miscelanea”) *sômon* (“cartas dirigidas a otra persona”, la mayoría de amor) y *banka* (“poema acerca de la muerte”). Aunque posteriormente fueron compiladas muchas otras antologías de poesía, los temas que aparecen representados en el *Manyôshû* se han mantenido a lo largo de la historia japonesa.

<sup>66</sup>.- Los “poemas ligados” (*kusari-renga*) son una forma poética que tuvo su origen en Japón en el periodo Nara, llegando a conocer un extraordinario desarrollo durante los periodos Heian, Kamakura y Muromachi. Un *renga* consiste en versos que son compilados por un grupo de escritores que trabajan juntos y componen estrofas alternativas de tres y dos líneas; cada uno de los poetas compone en turno una estrofa tratando de captar la esencia de la anterior. En el *renga* del periodo Nara, dos personas componían el poema, pero posteriormente comenzaron a intervenir tres o más personas.

<sup>67</sup>.- Esta nueva forma poética fue llamada *haikai* en un principio, aunque a partir del siglo XIX recibió el nombre de *haiku* con el que es conocida hoy día.

<sup>68</sup>.- Cf. Imaeda, Aishin 1983, p. 62.



reconocido como el mayor de los poetas *renga*. Si se tiene oportunidad de leer el *Sasamegoto* escrito por el maestro de Iio, Fujiwara Shinkei (1406-1475), podrá comprobarse que Shinkei se encontraba versado en el budismo Zen y aplicó este espíritu cuando escribió su discurso sobre *renga*.<sup>69</sup> Además de Iio Sôgi, existieron varios de sus superiores y discípulos que practicaron Zen con el famoso monje Ikkyû Sôjun, de modo que parece existir una considerable relación entre el *renga* y el budismo Zen.<sup>70</sup> En el caso del *haiku*, también se hizo evidente desde su origen cierta influencia del budismo Zen, y existieron muchos monjes Zen que elaboraron composiciones poéticas en esta forma métrica.

## Desarrollo del haiku

Aunque el *haiku* presenta una gran similitud con el *tanka*, el desarrollo hacia el *haiku* ha de ser entendido principalmente en conexión con el *renga*, que se desarrolló junto al *tanka* hasta alcanzarse el apogeo de ambas formas durante el periodo Muromachi.<sup>71</sup>

No pasó mucho tiempo hasta que surgieron varios estilos dentro del *renga*, cada uno caracterizado por la clase y temperamento de sus participantes. Mientras el estilo *ushin no renga* tendía hacia las reglas formales rígidas, temas serios y refinado lenguaje en la manera tradicional de la poesía cortesana, tratan-

---

<sup>69</sup> .- El *Sasamegoto*, de fecha desconocida, fue publicado por vez primera en 1690. Se trata de un tratado sobre el desarrollo del *renga*; la relación entre el *renga* y el *waka*; *yûgen*, *mushin* y otros principios estéticos, etc. Sobre la concepción de Shinkei de los conceptos de *yûgen* y *mushin*, ver arriba, pp. 180-183.

<sup>70</sup> .- Cf. *ibid.*, pp. 62-64 y Stevens, John 1993, p. 49.

<sup>71</sup> .- En conexión con el *tanka* y el *haiku* se desarrollaron posteriormente dos estilos complementarios; *kyôka* y *senryû*. El *kyôka*, “poema loco” es un *tanka* no serio, a menudo de carácter satírico que normalmente no se basa en una imagen de la naturaleza. Aunque este tipo de poema es conocido desde tiempos muy antiguos, se hizo especialmente popular en la segunda mitad del siglo XVIII. El *senryû*, llamado así siguiendo el nombre de su creador Karai Senryû (1718-1790), era un verso no serio y coloquial que comentaba de modo satírico las manías de los mortales; en algunos casos seguía la forma de diecisiete sílabas del *haiku*, aunque podía ser incluso más breve, empleándose sólo dos líneas de siete sílabas.

do de expresar una profunda emoción poética, el estilo *mushin no renga* admitía el uso de un lenguaje coloquial o poco convencional, infracción de las reglas, temas heterodoxos, etc.; un tercer estilo, el conocido como *haikai no renga*, al igual que el anterior era formalmente poco riguroso, aunque los poemas encadenados se elaboraban en un tono más chistoso y popular.<sup>72</sup> Este último estilo, que tomaba imágenes de la vida diaria expresadas de modo simple y humorístico, fue desarrollado por Yamazaki Sôkan (1465-1553) y prevaleció durante todo el siglo XVI. Fue Yamazaki Sôkan, derivando su inspiración del Zen *rinka*, quien inventó el *haikai* o *haiku* moderno al elegir componer solamente el pasaje inicial del *renga* (*hokku*) –conteniendo tres versos de 5-7-5 sílabas– como un poema en sí mismo, y añadir expresión libre y una atmósfera cómica al *renga*.<sup>73</sup>

El ingenio es uno de los principios estéticos más llamativos en los poemas de diecisiete sílabas, tanto en los de la antigua escuela *haikai*, la escuela Teimon fundada por Matsunaga Teitoku (1571-1653), como en los del grupo Danrin, liderado por Nishiyama Sôin (1605-1682).<sup>74</sup> No obstante la admiración que sentía por Yamazaki Sôkan, Matsunaga Teitoku criticó la actitud reflejada en su elección de poemas para la colección de poemas *haikai*,<sup>75</sup> e intentó escribir un tipo de *haikai* que era veraz y moral al tiempo que ingenioso, aunque la escuela liderada por Nishiyama Sôin pronto regresó a un estilo de humor salvaje.

---

<sup>72</sup> .- El término *haikai no renga* fue primero aplicado a versos encadenados chistosos o poco convencionales surgidos a fines del periodo Muromachi, pero después fue aplicado a la poesía de las escuelas Teimon, Danrin y Shôfû. Cf. Hisamatsu, Sen'ichi 1978, p. 104. Según señala Hisamatsu Sen'ichi sobre el surgimiento del *haikai no renga*: “La emergencia del *haikai no renga* (*renga* humorístico), a diferencia de *ushin no renga*, era simplemente un intento de restaurar los elementos chistosos que el *renga* había poseído originalmente”. *Ibid.*, p. 57.

<sup>73</sup> .- Cf. Imaeda, Aishin 1983, p. 64

<sup>74</sup> .- El grupo Danrin fue la escuela líder de *haikai* tras en declive de la Teimon. Nishiyama Sôin fue el fundador de esta escuela, que promovió un estilo de *haikai* más ingenioso y realista que pronto sobrepasó en influencia al de la conservadora escuela Teimon. Otro destacado poeta *haikai* de esta última escuela fue Ihara Saikaku (1642-1693).

<sup>75</sup> .- Yamazaki Sôzan fue el compilador de la antología *haikai* titulada *Shinsen inu Tsukubashû*.

Anteriormente a la maduración de su estilo, incluso el gran poeta Matsuo Bashô (1644-1694), quien inicialmente fue un maestro de *haikai no renga*, compuso versos cómicos a la manera de los poetas de las escuelas Teimon y Danrin. No obstante, cuando el *haikai* llegó a convertirse en un juego de palabras que enfatizaba el humor vulgar, Matsuo Bashô elevó esta forma poética a la categoría de literatura seria al imprimir en ella un nuevo impulso estético. De este modo, Bashô y sus discípulos de la escuela Shôfû renovaron el *haikai* al establecer un estilo en el que subyacen los conceptos de *sabi* (tranquilidad en un contexto de soledad),<sup>76</sup> *wabi* (simplicidad deliberada en la vida diaria) y *karumi* (belleza de la ligereza y la simplicidad), y con el paso del tiempo fueron muy numerosas las personas que prefirieron emplear este nuevo estilo en lugar del *tanka*, con lo que el *haikai* (o *haiku*) llegó a adquirir una posición única en el conjunto de la literatura japonesa.<sup>77</sup>

Según expresa Imaeda Aishin: “Fue creído correctamente que Bashô fue capaz de hacer esto a causa de que llegó a interesarse en el Zen a través de Kanan Bucchô, quien residía en la villa Risen-an en Fukagawa, Tokyo”.<sup>78</sup> No obstante, aunque se sabe que Matsuo Bashô recibió instrucción privada del monje Zen Bucchô, y que al menos dos discípulos de Bashô practicaron *zazen* bajo la supervisión de otros maestros Zen, no parece que Bashô recomendara a nadie hacer *zazen* como complemento a la poesía.<sup>79</sup> Y aunque tras examinar sus *haiku*

---

<sup>76</sup> .- El término *sabi* también puede ser entendido en este contexto como el efecto compuesto producido en un *haikai* por sus elementos constituyentes, *sabi* (en el sentido restringido), *shiori*, *kurai* y *hosomi*. Cf. Hisamatsu, Sen'ichi 1978, p. 107. Sobre las características del término *sabi* en la escuela de Matsuo Bashô, ver arriba, pp. 190-191.

<sup>77</sup> .- Sobre los principios estéticos del estilo *haikai* de Matsuo Bashô, cf. Ueda, Makoto 1982 (1970) y Pilgrim, Richard B. 1977.

<sup>78</sup> .- Cf. Imaeda, Aishin 1983, p. 64.

<sup>79</sup> .- Cf. Blyth, R. H 1963-1964, vol. 1, p. 110. Según es referido por Robert Aitken, aunque también vistió las túnicas de un monje Zen, como puede verse en algunas estatuas de madera del periodo Edo en las que aparece representado (cf. Aitken, Robert 1995, p. 33 para una ilustración), esto no refleja más que una convención entre los poetas *haikai* de su tiempo. Cf. Aitken, Robert 1995, p. 18.

pueden encontrarse ocasionalmente algunas evidencias de la influencia Zen en la terminología, puede que el Zen no fuera sino uno de los elementos que de su medio ambiente. No parece, pues, que pueda considerarse a Bashô como un poeta *zen* en un sentido estricto; en referencia a los temas que escogía, por ejemplo, ha sido considerado en ocasiones como un poeta de naturaleza. Sin embargo, si se atiende a algunos de sus poemas de su época de madurez, se podrá comprobar que su propia búsqueda de la iluminación queda reflejada en la trascendencia que emana de ellos.<sup>80</sup>

No ha de pensarse que la poesía *haikai* adquirió un carácter serio y grave tras la época de Bashô, pues los elementos humorísticos siguieron destacando, tal como se puede comprobar al leer la obra de algunos de los poetas *haikai* más destacados del periodo Edo. Así, Yosa Buson (1716-1783), gran pintor además de poeta Haikai, también compuso junto con su grupo Temmei versos pictóricos que expresan un gran ingenio y vitalidad como un aspecto añadido a sus poemas de estilo básicamente dignos y elegantes. Kobayashi Issa (1763-1827), quien es considerado como el mejor de los poetas de *haikai* de fines del periodo Edo, mostraba también a través de sus poemas un espíritu juguetón, lo que se revela principalmente en la elección de su lenguaje. Los rasgos más notables de sus poemas son el humor, un sentimiento prosaico y un estilo simple y coloquial.<sup>81</sup>

En estrecha combinación con la poesía *haikai* aparece el *haiga* (literalmente, “pintura *haiku*”), manifestación en la cual poesía, caligrafía y pintura se combinan para añadir al conjunto total diversas capas de significado a través de imágenes y palabras que son usualmente extremadamente modestas. En varios *haiga* las pinturas consisten solo en una simple línea, pudiéndose comprobar que la estética japonesa de creación de grandes efectos con el mínimo de recursos es especialmente cierta en el *haiga*. Entre los poetas *haikai* se encontraban algunos

---

<sup>80</sup> .- Cf. Pilgrim, Richard B. 1993, p. 67; Aitken, Robert 1995, pp. 18 y 20.

<sup>81</sup> .- Para un análisis sobre la relación Zen de la poesía de Matsuo Bashô, Yosa Buson y Kobayashi Issa con el budismo Zen, cf. Hoover, Thomas 1977, pp. 204-211.

de los más experimentados pintores como Yosa Buson, cuyos obras de *haiga* son trabajos excepcionales de arte visual puro. Asimismo, los grandes maestros de *haikai* como Matsuo Bashô y Kobayashi Issa compusieron haiga de una elevada calidad visual y poética.<sup>82</sup>

En cuanto al uso del *haikai* por los monjes Zen, ya desde los primeros tiempos del *haikai* muchos maestros demostraron ser partidarios de escribir estos breves poemas, concisos y directos como sus respuestas a las preguntas acerca del budismo, las cuales apuntaban hacia un tema sin decir mucho más. Muchos de los poemas *haikai* compuestos por maestros Zen representan sensaciones vividas con especial intensidad, en las que el vacío —el silencio que rodea los tres versos del poema— desempeña un papel fundamental. Por esta razón, semejante empleo de la poesía se ha puesto en relación con la expresión artística que se refleja en las pinturas y caligrafías de tinta elaboradas por los maestros Zen, donde el espacio vacío que predomina en el soporte de papel o seda puede compararse con el silencio que rodea un poema de breves líneas. Este laconismo es lo que intensifica al máximo el profundo sentido expresivo que se hace evidente en estas formas artísticas, en las que se manifiesta una “elocuencia sutil” mediante imágenes trazadas con gran precisión que contrastan con la ambigüedad del efecto total. También en poesía, como en pintura, se puede apreciar en muchas ocasiones la expresión de un momento vital que se manifiesta en su pura “talidad”, normalmente a través de imágenes tomadas de la naturaleza.

#### **VARIEDADES DE POESÍA EN EL BUDISMO DE MEDITACIÓN**

Aunque los monjes Zen destacaron en el uso de la poesía china, también hicieron uso de numerosas formas poéticas japonesas. Así, la forma *chôka* fue empleada principalmente en la redacción de elegías, al ser la más adecuada para expresar complejos contenidos de carácter doctrinal, y formas como el *tanka* y el

---

<sup>82</sup> .- Sobre el género *haiga*, pueden consultarse en inglés las obras de Zolbrod, Leon M. 1982 y Addiss, Stephen 1995.

*haiku* fueron las elegidas cuando se trató de buscar un mayor acercamiento a la población a través de un lenguaje de tipo más directo y coloquial.

Entre los diferentes tipos de poesía que aparecen representados en el budismo de Meditación, además de los citados poemas de alabanza a Buda o aquellos escritos por los discípulos para expresar su nivel de entendimiento, existen poemas de naturaleza similar que manifiestan un poderoso contenido doctrinal

Uno de los tipos de poesía más especializados son los llamados *inka-jô*, poemas escritos por un maestro para un estudiante en particular que consisten en una especie de certificado de que el estudiante ha dominado todas las enseñanzas importantes del instructor. El *inka-jô* (fig. 41) es considerado como la clase más importante de *bokuseki* (caligrafía *zen*), pues el reconocimiento del discípulo por parte del maestro es el honor más elevado y el más difícil de alcanzar.<sup>83</sup>

Otra categoría especializada de poemas son aquellos que los maestros zen de China, Corea y Japón han compuesto como apreciaciones o comentarios sobre *kôan*. Los mejores conocidos entre estos tipos de versos son los escritos por el monje chino Hsüe-tou (980-1052) para ir con los *kôan* del “*Libro de la piedra verde*, recopilado por Yüan-wu K’ê-ch’in (jp., Engo Kokugon, 1063-1135), y otros versos de naturaleza similar adjuntados por Hui-k’ai a los *kôan* de la colección titulada *La puerta sin barrera* compuesta por Wu-men Hui-k’ai (jp., Mumon Ekai, 1185-1260) en 1229.<sup>84</sup>

Los poemas de este tipo emplearon una gran variedad de formas métricas. Estos poemas suelen estar enlazados con ironía y son misteriosos en su forma de expresión, pues el escritor, naturalmente, no trata de revelar la respuesta al *kôan*, lo que requeriría además una explicación muy elaborada. Tanto los versos que aparecen en los *inka-jô* como este tipo de versos elaborados como comentarios a los *kôan*, tienden a ser más técnicos en su lenguaje que otros tipos de poesía Zen,

---

<sup>83</sup> .- Sobre el *inka-jô*, ver arriba, volumen I, p. 517, nota 163.

<sup>84</sup> .- Sobre estas dos importantes colecciones de *kôan*, ver arriba, volumen I, pp. 495-496.

puesto que en ambos casos tratan específicamente con el contenido y el grado de la iluminación.

Las ocasiones ceremoniales proveen el estímulo para otro tipo de poesía Zen. El siguiente poema seleccionado como ejemplo, fue compuesto para ser recitado el octavo día del duodécimo mes lunar, la fecha en que se piensa que Siddhârta Gautama o Buda Śâkyamuni obtuvo su iluminación cuando contempló el lucero del alba. La ceremonia que celebra este acontecimiento continúa siendo desarrollada en los principales monasterios Zen de Japón, usualmente al final de un largo periodo semanal de entrenamiento intensivo, y poemas de este estilo son escritos cada año para ser recitados en los templos.<sup>85</sup>

Este poema es del monje Zen Gidô Shûshin (1325-1388), una importante figura de la literatura *gozan* que se desarrolló en Japón durante el periodo Muromachi, y se trata de un poema escrito en chino que presenta cuatro versos con siete caracteres en cada uno:

Antes del amanecer, la Estrella de la Mañana, noche tras noche;  
Sobre las colinas, doce meses nieve, año tras año:  
¡Que irrisorio –suponer que Gautama hizo algo especial–!  
Rápido, vamos a cortar la borda para poder encontrar la espada.<sup>86</sup>

El último verso hace alusión a una historia china en la que se cuenta que un hombre dejó caer su espada por la borda mientras estaba montado en un bote: él hizo un corte en la borda por donde cayó la espada con el fin de saber el lugar por el que debería buscar después. Según observa Terada Tôru, mediante este verso Gidô implica que es igualmente necio concentrarse sobre la iluminación obtenida sobre una figura histórica particular, Gautama, en un tiempo remoto, más que concentrarse en buscar la realización de la naturaleza de Buda que habita dentro de uno mismo.<sup>87</sup>

---

<sup>85</sup> .- Cf. Watson, Burton 1989, p. 108.

<sup>86</sup> .- En *ibid.*, p. 108.

<sup>87</sup> .- Cf. Terada, Tôru 1977, p. 65. Citado en Watson, Burton 1989, p. 108.

Otro tipo de poema muy usado por los monjes del budismo Zen son las inscripciones en verso escritas para acompañar a una pintura. En tales pinturas se suele representar una figura o una anécdota de la tradición Zen, aunque este tipo de versos se inscriben también en paisajes o motivos de la naturaleza.

En ocasiones, la inscripción es escrita por el mismo artista, y otras veces es añadida por otra mano. El siguiente ejemplo es una estrofa escrita en chino por Ikkyû Sôjun (1394-1481) y consta de cuatro versos de cinco caracteres. Fue escrito para acompañar una pintura realizada por Soga Dasoku (-1483) en la que se representa al maestro Ch'an Lin chi, quien era famoso por emplear gritos y golpes para ayudar a sus discípulos en el camino hacia la iluminación.

¡*Katsu*, katsu, katsu, *katsu*!  
¡Según la circunstancia él mata o da la vida!  
Malvados ojos de diablo,  
brillantes, brillantes como el sol y la luna.<sup>88</sup>

Existen aún otro tipo de poemas escritos para acompañar a una pintura, en este caso a los retratos formales de maestros Zen (*chinsô* o *chinzô*). Tales retratos representaban casi siempre al maestro llevando vestiduras sacerdotales formales y con una apariencia muy solemne.<sup>89</sup> El retrato de Ikkyû Sôjun que se muestra como ejemplo es atribuido a Bokusai Shôtô. El poema que acompaña este retrato, unas palabras de Ikkyû escritas por la mano de Bokusai, puede considerarse como de “autovaloración”. El poema inscrito por Bokusai dice así:

Los descendientes de Kaô no conocen el Zen.  
En frente de *Nube Loca*, ¿quién podría explicar Zen?  
Por treinta años, pesada sobre mis hombros,  
he llevado la carga del Zen de Sung-yüan.<sup>90</sup>

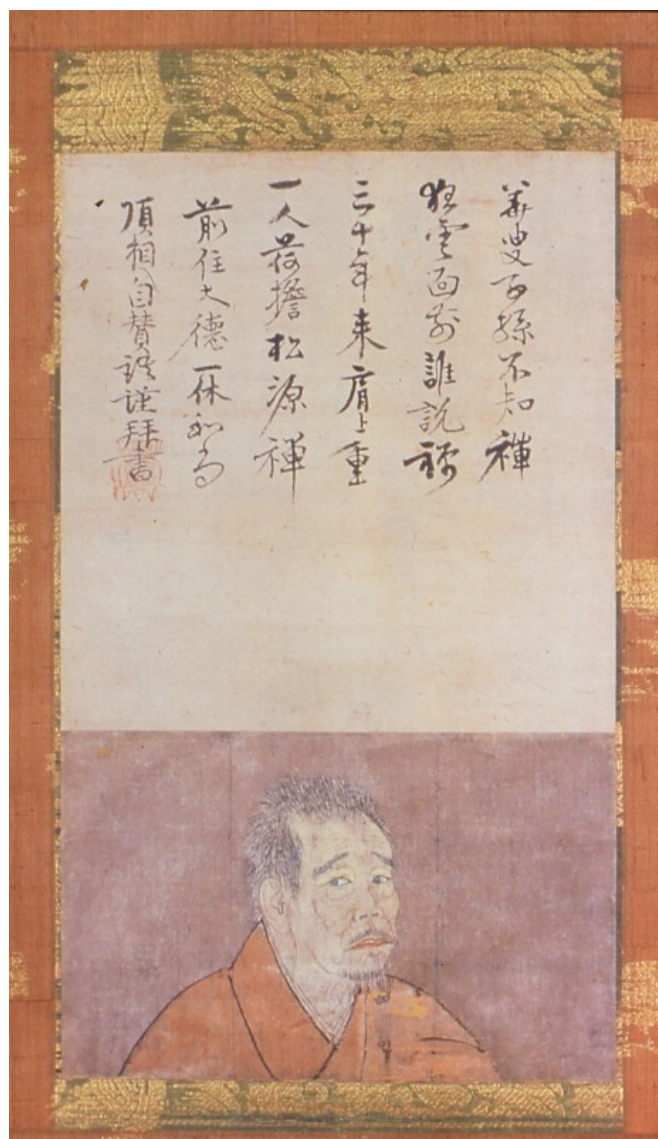
---

<sup>88</sup> .- En Artzen, Sonja 1988, p. 155. cf. Katô, Shûichi y Yanagida Seizan 1977, vol. 12, p. 188; Watson, Burton 1989, p. 108; Stevens, John 1993, p. 25.

<sup>89</sup> .- Sobre este tipo de retratos formales, ver arriba, pp. 439-442.

<sup>90</sup> .- En Artzen, Sonja 1988, p. 113.





89. *Chinzô* de Ikkyû Sôjun, atribuido a Bokusai Shôtô. Tinta y color sobre papel, siglo XV. Museo Nacional, Tokyo.

En este tipo de poemas, que son escritos para ser presentados a un discípulo, el maestro trata de resumir la esencia de su Zen.<sup>91</sup> Este poema aparece en dos famosos retratos de Ikkyû, el que se encuentra reproducido aquí del Museo Nacional de Tokyo (fig. 89), y otro conservado en el subtemplo Shinju-an de Daitoku-ji en el que Ikkyû aparece sosteniendo una espada larga. En este poe-

<sup>91</sup> .- Sobre las posibles interpretaciones de las alusiones contenidas en este poema, cf. *ibid.*, p. 114.

ma, que se compone de cuatro versos de siete caracteres, los tres versos que riman concluyen con la palabra “zen”, lo cual es escandaloso desde el punto de vista de la prosodia convencional, porque toda repetición en el vocabulario era evitada en esta forma corta.<sup>92</sup>

Además de en tales contextos especializados, los poemas fueron escritos en muchas otras ocasiones de la vida de un monasterio Zen, de un modo similar a como eran usados en numerosas ocasiones sociales por miembros de la clase educada en general. Los letrados chinos normalmente intercambiaban poemas de despedida cuando uno de sus miembros partía para realizar un viaje, y la misma práctica se realizaba entre los monjes del budismo de Meditación, aunque en este caso particular solían ofrecerse consejos sobre cómo proceder en el camino hacia la iluminación.<sup>93</sup>

Los monjes de este movimiento, que viajaban frecuentemente de templo en templo, utilizaron poemas para captar experiencias de sus viajes al igual que muchos viajeros de las culturas de Asia Oriental. El poema que se muestra a continuación es del monje Ch'an conocido como Maestro Feng de Pei-shan (fechas desconocidas),<sup>94</sup> quien describe una visita a un famoso templo en las laderas de la cadena montañosa T'ien T'ai en la provincia de Chekiang, el Kuo-ch'ingssu. El templo se encuentra asociado en la leyenda con Han-shan o el “Maestro de la Montaña Fría”, un poeta excéntrico que vagaba por las proximidades y a menudo se acercaba al templo para mendigar las sobras. De él se dice que había inscrito sus poemas en “rocas y en árboles, a lo que se hace alusión en el último verso. El poema pertenece al *Chiang-hu feng-yüeh chi* (Colección de estilos de los monjes Ch'an), una antología compilada a mediados del siglo XIII.<sup>95</sup>

---

<sup>92</sup> .- Cf. *ibíd.*, p. 114.

<sup>93</sup> .- Cf. Watson, Burton 1989, p. 109. Para un ejemplo de este grupo de poemas, cf. *ibíd.*, p. 109.

<sup>94</sup> .- El Pei-shan, en Hangchow, era uno de los templos que se agruparon en orden jerárquico bajo el patronazgo imperial a partir de la dinastía Sung. Para una lista del sistema de las Cinco Montañas en China, ver arriba, pp. 286-287, nota 54.

<sup>95</sup> .- Cf. Watson, Burton 1989, p. 111.

Fuera del templo, ya sé yo cuan excelentes deben ser las montañas;  
La sombra fresca y clara me detiene –me siento en la baranda circular–.  
Veo inscripciones de insectos sobre hojas recién abiertas,  
Me pregunto si serán del pincel de Han-shan, la tinta aún sin secar.<sup>96</sup>

Otro tipo de poemas, que describen el tranquilo estado contemplativo del escritor, constituyen una de las categorías con mayor número de ejemplos. En estos poemas se emplean imágenes sugestivas de claridad, frío y silencio, o de pereza y adormecimiento. El poema que sirve de ejemplo procede de la misma antología, y fue escrito por el maestro Ch'an Hsü-t'ang Chih-yü (1185-1269):

Noche fría, sin viento, bambú emitiendo sonidos,  
Sonidos lejanos en la distancia, ahora arracimados, filtrando el flanco  
entretejido del pino.  
Escuchar con oídos es menos delicado que escuchar con la mente.  
Junto a la lámpara dejo a un lado el medio rollo de sutra.<sup>97</sup>

La llegada de la muerte es otra ocasión que ha movido a muchos practicantes del budismo Zen, del mismo modo que a numerosos japoneses a componer poemas. Estos “poemas de partida de la vida” (*jisei* o *yuige*), que constituyen un género muy extendido en Japón, no son comparables a los testamentos que se escriben en cualquier parte del mundo, aunque se puedan encontrar en algunos casos admoniciones más o menos poéticas concernientes a la conducta moral o social, sino que son documentos de un carácter muy especial.

Aunque se ha sugerido que tales poemas son una especie de saludo, una más entre los cientos de formas de etiqueta que presiden la vida de los japoneses, ha de considerarse que la llegada de la muerte provoca que se rompan las reglas de educación, etc., aunque se hayan mantenido durante toda la vida. Como señala Yoel Hoffmann: “Se han de inspeccionar cientos de poemas de muerte para encontrar uno o dos escritos en el estilo de habitual para saludos educados. No

---

<sup>96</sup> .- En Shibayama, Zenkei 1969, p. 112.

<sup>97</sup> .- En *ibid.*, p. 46.

destacan ni intereses materiales ni sociales. Los poemas de muerte parecen reflejar, más que cualquier otra cosa, el legado *espiritual* de los japoneses”.<sup>98</sup>

Los poemas escritos antes de morir aparecen desde la más antigua literatura japonesa, incluyendo el *Kojiki*, el *Manyôshû* y el *Kokinshû*. Tradicionalmente, la mayoría de los poemas de partida de la vida fueron compuestos en forma de *tanka*. Los redactados por cortesanos presentan un tono más delicado que los de los guerreros, quienes a menudo mostraban sus sentimientos de lealtad para con sus señores. Posteriormente, estos poemas de partida fueron escritos en formas chinas por monjes budistas, por estudiosos de literatura china y por algunos *samurai*. Los primeros poemas de muerte en forma de *haikai* aparecieron en el siglo XVI y fueron escritos a partir de entonces por personas pertenecientes a todos los niveles sociales. La escritura de estos poemas como una práctica extendida, no comenzó, sin embargo, hasta la llegada del periodo Meiji.<sup>99</sup>

Mientras que en el caso de los guerreros del periodo Kamakura y de principios del periodo Muromachi abundaban las referencias a la vida efímera en términos de flores, los poemas de guerreros de tiempos posteriores exhiben un vocabulario que se encuentra influenciado en gran medida por la doctrina del budismo Zen. Algunos de estos *samurai* escribieron sus poemas en chino, similares en forma y contenido a los que escribían los monjes Zen, aunque también es grande la cantidad de poemas de muerte de guerreros escritos en la forma *tanka* japonesa<sup>100</sup>

El ejemplo que se expone a continuación, es del *samurai* Chikamasa (fechas desconocidas), quien era un conocido seguidor de Ikkyû Sôjun, y al igual que muchos otros de este tipo se encuentra teñido con el espíritu del budismo de Meditación. A la hora de leer las narraciones que acompañan a muchos de estos

---

<sup>98</sup> .- Hoffmann, Yoel 1996, p. 28. Sobre las creencias y prácticas relacionadas con la muerte en Japón, cf. *ibíd.*, pp. 28-43.

<sup>99</sup> .- Cf. *ibíd.*, pp. 43-44.

<sup>100</sup> .- Cf. *ibíd.*, p. 49 y 52.

poemas, hay que advertir que, por supuesto, existen alteraciones cuando los acontecimientos son descritos en forma literaria. Según el folklore, Chikamasa fue saludado en la hora de su muerte por los tres budas, del pasado, del presente y del futuro, que se presentaron elevados sobre nubes púrpuras y escoltados por veinticinco acompañantes. Chikamasa ordenó primero a su hijo traerle sus armas, entonces disparó una flecha al Buda que estaba en el centro. El guerrero mostró entonces su desdén por el séquito celestial y su despreocupación por el mundo venidero. Antes de su muerte, escribió este poema en forma de *tanka*:

Un día naces  
mueres el siguiente—  
hoy  
al crepúsculo  
vuela la brisa del otoño.<sup>101</sup>

Aunque el periodo que transcurrió desde los siglos XV al XVI se caracterizó por una gran turbulencia, no todos los poemas de muerte de este periodo escritos por los guerreros fueron redactados en un tono budista, pues muchos de ellos mostraban simplemente un apego fanático a su clan que ensombrecía cualquier traza de espíritu religioso.<sup>102</sup>

Muchos monjes Zen también escribieron este tipo de poemas.<sup>103</sup> Entre ellos se destacan aquí unos versos que escribió Ikkyû Sôjun que se conservan en el subtemplo Shinju-an, en Daitoku-ji, Kyoto, aunque también se le atribuyen otros poemas escritos con ocasión del mismo evento.<sup>104</sup> El siguiente poema está escrito en chino empleando cuatro versos, que era la forma tradicional en la que escribían este tipo de poemas los monjes Zen:

---

<sup>101</sup> .- En *ibíd.*, p. 52.

<sup>102</sup> .- Cf. *ibíd.*, p. 53.

<sup>103</sup> .- En la obra de Yoel Hoffmann se encuentran traducidos al inglés varios poemas de este tipo compuestos por monjes Zen. Cf. *ibíd.*, pp. 90 y ss.

<sup>104</sup> .- Para una versión de varios de estos poemas, cf. Stevens, John 1993, pp. 56-57.

Sur del Monte Sumeru.  
¿Quién conoce mi Zen?  
Incluso si Hsü-t'ang viniera  
No merecería ni media moneda.<sup>105</sup>

Según analizan algunos especialistas sobre esta caligrafía de Ikkyû, estos versos producen la impresión de haber sido escritos por este monje Zen cerca del momento de su muerte. Los trazos de tinta son maravillosamente densos, pero él olvidó obviamente un carácter en la primera línea y tuvo que añadirlo más pequeño junto al margen. De algún modo, el efecto es más conmovedor que si se tratara de una caligrafía sin faltas.<sup>106</sup>

Como observa Burton Watson, seguramente la muerte no siempre otorga el tiempo necesario requerido para tales composiciones, y algunas personas renunciaron deliberadamente a componer este tipo de poemas. Cuando el monje Zen Takuan, (1573-1645) fue presionado por sus discípulos para escribir uno, el respondió escribiendo simplemente la palabra “sueño”.

Yamaoka Tesshû (1836-1888), un guerrero, calígrafo y maestro seglar del Zen escribió el siguiente poema al acercarse a la muerte. El verso de Tesshû fue compuesto en forma de *haiku*:

El estómago hinchado,  
y en medio de este dolor,  
los cuervos al atardecer.<sup>107</sup>

Se dice que los discípulos de Tesshû expresaron un disgusto considerable porque su maestro no fue capaz de elevarse en las horas finales sobre el nivel de su malestar físico, aunque les fue advertido a todos ellos que el Zen no enseña cómo sobreponerse al mundo, sino cómo vivir en él.<sup>108</sup>

---

<sup>105</sup> .- En Artzen, Sonja 1988, p. 32. Cf. Stevens, John 1993, p. 57.

<sup>106</sup> .- Cf. Artzen, Sonja 1988, p. 32; Stevens, John 1993, pp. 56-57.

<sup>107</sup> .- En Watson, Burton 1989, p. 112.

<sup>108</sup> .- Cf. *ibid.*, p. 112.

Después de revisarse las distintas formas poéticas y las principales variedades temáticas empleadas por miembros pertenecientes a la institución del budismo de Meditación en China y Japón, habiéndose reparado además en los principales valores literarios y en los problemas éticos o religiosos que tales tareas literarias conllevan en este contexto, para concluir será estimada la poesía de dos destacados monjes Zen japoneses que lograron traspasar los límites temáticos representativos en el budismo de Meditación y componer obras de poesía basadas en gran medida en su propia experiencia individual. Ha de notarse que los poemas de estos monjes suponen un cierto alejamiento con respecto a lo que es concebido como el estilo *zen* convencional, aunque ciertamente encarnan de modo elocuente el espíritu de estas enseñanzas.

### IKKYŪ SÔJUN

Aunque han sido citados varios de sus poemas, es necesario insistir en la figura del monje Zen Ikkyū Sōjun (1394-1481), quien rompe los moldes en la historia de la literatura japonesa. Se trata de un excéntrico personaje que desafiaba a la autoridad, y que luchó furiosamente contra la hipocresía y la corrupción de los grandes monasterios de su tiempo. Fue lo que puede considerarse un auténtico maestro Zen y al mismo tiempo un sensacional autor lírico. Su poesía se encuentra entre las producciones más originales de toda la tradición Zen y, aún siendo religiosa en su intención, revela a una personalidad entusiasta que contiene muchas facetas.<sup>109</sup> Él se llamaba a sí mismo *Kyōunshū* (“Nube loca”),

---

<sup>109</sup> .- Algunos detalles sobre la vida de Ikkyū han sido expuestos más arriba, volumen I, pp. 411-414. En cuanto a su faceta como artista, ha de reconocerse que Ikkyū no sólo fue un poeta de gran valor, sino que además sus actividades se extendieron a otras artes como la pintura y la caligrafía. Por otra parte, ha de ser reconocida su influencia directa en diversas artes como la jardinería, el teatro *nō* y el “camino del té”, que fueron estéticamente refinadas por algunos de sus discípulos como Murata Jukō o Konparu Zenchiku basándose en cierta medida en sus enseñanzas.

Como señala John Stevens: “La apreciación –el sabor– de la belleza en todas sus formas se encontraba en el corazón del mensaje de Ikkyū, y él es en muchas maneras el padrino de las artes Zen”. Stevens, John 1993, p. 47.

un apodo que puede presentar varias connotaciones.<sup>110</sup> No obstante, entendido como metáfora, dicho nombre enfatiza la cualidad más destacada de un monje, es decir, el desapego hacia las cosas del mundo.

La escuela Rinzai a la que Ikkyû pertenecía se encontraba excesivamente formalizada hacia el siglo XV, pues el Rinzai Zen que había sido originalmente transmitido a Japón era el Zen del periodo Sung se caracterizaba por una rígida disciplina, el estudio regularizado de los *kôan* y una elaborada jerarquía en el rango que ocupaban los monjes, todo lo cual se incrementó con el transcurrir del tiempo. En contra del segmento institucional del Zen, Ikkyû predicaba un retorno a los ideales de los maestros chinos del periodo T'ang, con lo que trataba de retornar a los principios esenciales de su escuela. Gran parte del Zen institucional de su época se mostraba disconforme con su estilo de “Zen antiguo” y le consideraban simplemente como un iconoclasta destructor del Zen del periodo Sung. En cuanto a su vertiente poética, Ikkyû se encontraba también fuera de tono con los monjes de su época en el sentido de que su poesía estaba relacionada casi exclusivamente con el Zen. Las florecientes producciones literarias de los templos del sistema *gozan*, por contraste, revelan la preferencia de los monjes alineados en este sistema por los temas de carácter secular.

La mayoría de los poemas de Ikkyû fueron escritos en estilo de versificación china (*kanshi*), aunque también escribió poesía japonesa (*waka*).<sup>111</sup> En el centro de su obra poética se encuentran los 880 poemas escritos en chino de la *Antología de la nube loca* (*Kyôunshû*), la cual contiene poemas de temas tanto

---

<sup>110</sup> .- Sobre las diversas connotaciones que comporta el calificativo *Kyôunshû* que Ikkyû se aplicó a sí mismo, cf. Artzen, Sonja 1988, p. 3.

<sup>111</sup> .- Como señala John Stevens, entre sus seguidores se encontraba el poeta de *renga* Iio Sôgi, quien quedó embebido del estilo de Ikkyû: refinado aunque espeso, directo y penetrante. Asimismo observa que Ikkyû rechazaba la versificación estéril, los juegos inteligentes de palabras y la pretenciosidad a favor de un estilo libre que mostraba la interioridad de su ser, que le servía para reflejar sus éxtasis y desesperaciones, sus amores y odios, su humanidad y budeidad, todo ello pintado con la resuelta honestidad y franqueza que demanda el verdadero Zen. Cf. Stevens, John. 1993, p. 49.



seculares como religiosos. Los religiosos son odas budistas conocidas como *ge*, además de otros que conmemoran los nombres religiosos que Ikkyû confería a sus discípulos (*gô*) y los que abordan puras cuestiones filosóficas dentro de la tradición del Zen. Entre los seculares, destacan los que contienen denuncias sobre los monjes Zen de su tiempo y los poemas eróticos de sus relaciones amorosas. El siguiente poema es de carácter religioso y se encuentra lleno de referencias a temas de la literatura *zen*:

Frío, calor, pena, placer, tiempo para estar avergonzado.  
Los oídos desde el principio son dos trozos de carne.  
Uno, dos, tres, ¡ah! tres, dos, uno.  
Nan-chüan con un golpecito de muñeca mató al gato.<sup>112</sup>

Dentro de esta antología se encuentran varios poemas encaminados a demostrar la importancia de la relación existente entre el placer y el dolor. En un sermón incluido en el poema nº 654, Ikkyû escribió:

Cuando todo tu cuerpo cae en una pena feroz, ves en sutil detalle el placer en el dolor. Si eres capaz de ver esto, no serás ciego e ignorarás el reino del karma. Si no puedes verlo, te tomará mucho tiempo llegar a ser un Buda.<sup>113</sup>

Aún en los tiempos más duros, parece ser que Ikkyû no perdía nunca la alegría. En cierta ocasión escribió: “Alegría en medio del sufrimiento es la marca de la escuela de Ikkyû”.<sup>114</sup> Un aspecto de la poesía de Ikkyû, que le sitúa aparte tanto de sus contemporáneos como del resto de maestros Zen anteriores, es el hecho de haber sacado a relucir el tema de las relaciones amorosas y sexuales de los monjes. Ningún maestro del pasado había tratado el tema del amor y la sexualidad entre hombres y mujeres, lo que no significa que no existieran tales relaciones por parte de monjes que habían hecho la promesa del celibato.

---

<sup>112</sup> .- En Artzen, Sonja 1988 p. 80. Para una interpretación de las variadas alusiones contenidas en este poema, cf. *ibíd.*, p. 80-81.

<sup>113</sup> .- En *ibíd.*, pp. 82-83.

<sup>114</sup> .- En Stevens, John 1993, p. 47.

La rígida disciplina con la que se pretendía educar a los novicios había dado paso a una gran laxitud, y puede pensarse que fueron abundantes los casos en que se mantenían concubinas secretas, así como los de homosexualidad y pederastia.<sup>115</sup> Estos hechos tal vez se hagan más notables cuando se carece de una atmósfera de libertad, pero no resultan desconocidos en ninguna de las religiones del planeta. Lo curioso es el caso de Ikkyû, un monje de reconocido prestigio, quien no dudó en expresar sus sentimientos y sus relaciones sin importarle lo que pudieran pensar o decir los demás. En este poema que Ikkyû escribió en 1440 como resignación al puesto de abad del Nyoï-an, un templo para el que había sido requerido poco tiempo antes, puede observarse su carácter ingobernable:

¡Diez días en este templo y mi mente se tambalea!  
Entre mis piernas la hebra roja se estira y se estira.  
Si vienes algún otro día preguntando por mí,  
Mejor busca en una caseta de pescadores, una tienda de sake o un burdel.<sup>116</sup>

La hebra roja de pasiones se refiere a los seis *kôan* del maestro chino Sung-yüan (jp., Shôgen, -1202), y parece ser que Ikkyû fue uno de los pocos maestros que tomó el desafío de Sung-yüan directamente. En su versión más breve, este *kôan* dice así: “¿Por qué incluso la persona más iluminada corta la hebra roja de la pasión?”<sup>117</sup> En el siguiente poema, Ikkyû hace mención al origen de la relación amorosa que mantuvo con la dama Mori:

Recuerdo los viejos tiempos vividos en Takigi,  
Tú oíste del renombre del descendiente del rey  
y le quisiste.  
Por muchos años antiguas promesas fueron olvidadas, pero ahora  
adoro al máximo la forma de la luna nueva sobre las escaleras enjovadas.<sup>118</sup>

---

<sup>115</sup> .- Cf. Ichikawa, Hakugen 1970, pp. 76-77.

<sup>116</sup> .- En Stevens, John 1993, p. 22.

<sup>117</sup> .- En *ibid.*, pp. 22-23.

<sup>118</sup> .- En Artzen, Sonja 1988, p.161. La alusión a ser descendiente del rey se toma a menudo como referencia del nacimiento real de Ikkyû. La escalera enjovada es

Los poemas que narran las relaciones de Ikkyû con la sirvienta ciega Mori, rebosantes de un verdadero sentimiento amoroso, describen uno de los romances más celebres de la historia japonesa. He aquí otro de sus poemas:

Algunas veces por río y mar, algunas veces en las montañas;  
El monje fuera del mundo está aparte de fama y beneficio.  
Noche sobre noche, patos mandarines arrimándose sobre la plataforma  
de meditación.  
Fûryû, charla íntima, el cuerpo entero en relajación.<sup>119</sup>

Aunque muchos de sus poemas y actitudes vitales resulten en ocasiones aparentemente contradictorios y difíciles de penetrar, el budismo de Ikkyû no siempre es tan oscuro y misterioso como se puede pensar. Con la excepción del *Gaikotsu*,<sup>120</sup> las obras en prosa de Ikkyû son didácticas y sorprendentemente convencionales. Por lo que se refiere a su poesía, especialmente aquella en que se manifiesta su espíritu libre y natural, es unánimemente aclamada como entre las mejores de su género.

## TAIGU RYÔKAN

Ryôkan (1758-1831) fue, de modo similar a Ikkyû, otro monje poeta de talante liberal. Pero no puede considerarse que Ryôkan fuera solamente un poeta o un monje Zen, pues su personalidad contiene muchas otras facetas que le convierten en una figura enormemente interesante.

Ryôkan, hijo de un sacerdote *shintô*, estudió desde los diez años confucianismo con su primer maestro, Ômori Shiyô (-1791), y desarrolló desde enton-

---

una alusión al poema de Li Po “Queja de la escalera enojada”, en el que la luna de otoño representa la cara de una mujer. En el poema de Ikkyû, la luna nueva se refiere claramente a Mori. Cf. *ibid.*, p. 161.

<sup>119</sup> .- En *ibid.*, p. 163. Muchos poemas del *Kyôunshû* se encuentran traducidos al inglés con notas explicativas en esta obra.

<sup>120</sup> .- Esta obra en prosa de Ikkyû se encuentra traducida al inglés por R. H. Blyth, bajo el título “Ikkyû’s Skeletons”. *The Eastern Buddhist* 6-1, 1973. Cf. Franck, Frederick, ed. 1982.

ces un amor por los clásicos de Confucio. Tras atravesar por una crisis espiritual, decidió dejar su hogar e ingresar en la orden budista de la escuela Zen Sôtô. Ryôkan sobresalió en el estudio de las escrituras budistas, así como en las artes de la poesía y la caligrafía. Sin embargo, a pesar de su sofisticación religiosa y artística, y aunque parece ser que había alcanzado las profundidades del Zen bajo la guía de un famoso maestro, se retiró de la vida del templo y se llamó a sí mismo “Gran estúpido” (Taigu). Desde entonces se instaló entre los campesinos viviendo de la caridad, y siempre que se le preguntaba por su condición de monje afirmaba que él no era clérigo ni laico.

Se trata, sin duda, de un monje de una clase especial, que escribió maravillosas caligrafías y sorprendentes poemas en estilo chino y japonés. Sin embargo, comprender la vida de este personaje resulta una tarea altamente compleja. No puede ser discutido sólo como un maestro Zen, aunque ingresó en la escuela Sôtô y completó un riguroso entrenamiento Zen bajo su maestro Tainin Kokusen (1722-1791), del mismo modo que no debe etiquetársele simplemente como un poeta o un calígrafo.<sup>121</sup>

No puede decirse que Ryôkan fuera ni un monje, ni un poeta, ni un calígrafo convencional. Nunca fue abad de ningún monasterio, ni entrenó discípulos, ni dio sermones o elaboró tratados religiosos, siendo gran parte de su práctica *zen* un misterio.<sup>122</sup> Él se expresaba principalmente mediante la caligrafía y la poesía, aunque en ocasiones también empleó la pintura,<sup>123</sup> y lo hacía de una manera tan especial que su fama se extendió pronto mucho más allá de la zona de Echigo donde residía, siendo muchos los intelectuales de Edo que acudieron has-

---

<sup>121</sup> .- En lengua japonesa, quizás la mejor fuente de información sobre Ryôkan sea Tôgô, Toyoharu, ed. 1959, 2 vols.

<sup>122</sup> .- Se conoce que el *sûtra* preferido de Ryôkan era el *Sûtra del loto*, el cual no es especialmente enfatizado en la escuela Sôtô. Sin embargo, parece ser que en la práctica *zen* de Ryôkan no había nada de sectario. Cf. Abe Ryûichi y Peter Haskell 1996, p. XIII.

<sup>123</sup> .- Además de poemas y primorosas caligrafías, Ryôkan también realizó algunas pinturas, aunque sólo existen raros ejemplos.

ta allí para conocerle y admirar su gran conocimiento de fonética japonesa antigua, así como su maestría en poesía clásica (china y japonesa) y caligrafía.<sup>124</sup>

Durante su vida de mendicante, mientras residió en la ermita Gogô-an en el Monte Kugami, se reunía en numerosas ocasiones a jugar con los niños de los alrededores. En un poema se puede leer:

Jugando con los niños de la villa o haciendo poemas.  
Si preguntas sobre mí, probablemente serás contestado,  
“¿Qué está haciendo este monje loco ahora?”.<sup>125</sup>

A medida que avanzaba en años, Ryôkan tenía más dificultades para desplazarse, y en 1816 hubo de trasladarse a otra ermita cercana al santuario Otogo, en la base del Monte Kugami. Diez años después, cuando contaba con 68, se fue a vivir con la familia Kimura en la localidad de Shimazaki. Durante su estancia en Shimazaki fue cuando se encontró probablemente por primera vez con la joven monja Tenshin (1798-1872), con quien llegó a entablar una relación amorosa que debió ser de una calidad espiritual muy elevada. Por los intercambios de poemas en forma de *tanka* que realizaban, de los que se presenta aquí un ejemplo, puede adivinarse la profundidad de los lazos que les unían.

Aquí contigo  
puedo permanecer  
durante días y años incontables,  
silenciosa como la luna brillante  
a la que miramos juntos.

(Teishin)

El maestro respondió:

Si tu corazón  
permanece inalterable,

---

<sup>124</sup> .- Cf. Abe Ryûichi y Peter Haskel 1996, p. XIII.

<sup>125</sup> .- En Stevens, John 1993, p. 152.

estaremos enlazados tan firmemente  
como una enredadera sin límites  
por eras y eras.

(Ryôkan)<sup>126</sup>

Ryôkan produjo poemas en diversos tonos líricos, y los temas sobre los que se manifestaba fueron también muy variados. Parece ser que detestaba los poemas compuestos por poetas profesionales y llegó a describir sus propias composiciones como “poemas que no son poemas en absoluto”, lo cual incita a pensar sobre manera en que concebía la actividad artística y la razón por la que convirtió la poesía en su actividad preferida. El siguiente poema se encuentra escrito en chino:

El primer día del verano.  
Perezosamente me pongo mi túnica  
Junto al borde del agua  
Los sauces se han tornado de un verde profundo  
En la orilla opuesta  
Melocotones y cerezos se dispersan en la brisa de la mañana  
Yo deambulo a lo largo, arrancando briznas de hierbas salvajes  
Y casualmente golpeo a una entrada de la maleza.  
Mariposas revolotean en el jardín en el sur  
Flores de nabo obstruyen la valla de bambú en el este  
Aquí, en una atmósfera de perfecta calma  
Los largos días del verano se extienden interminablemente  
Un escenario tan remoto es naturalmente impresionante  
Fácilmente motivado por la belleza –tal es mi naturaleza–  
Tomo unas pocas frases  
Y ellas sencillamente se convierten en poemas  
¿Quién dice que mis poemas son poemas?  
Mis poemas no son poemas en absoluto  
Si entiendes

---

<sup>126</sup> .- En *ibid.*, p. 154. Tras la muerte de Ryôkan, los poemas que se intercambiaron fueron recopilados y editados por Tenshin en la colección titulada *Hachisu no tsuyu* (*Rocío del loto*).

Que mis poemas no son realmente poemas  
Entonces podremos hablar de poesía juntos<sup>127</sup>

Los poemas de Ryôkan se caracterizan en ocasiones por su expresión directa y extremada simplicidad. Sin embargo, existen otros muchos poemas que contienen numerosos pensamientos filosóficos expresados mediante imágenes figurativas, es decir, empleando las palabras en sentido distinto al que propiamente les corresponde. Incluso los poemas que parecen a simple vista una descripción de la vida solitaria de Ryôkan, se encuentran a menudo llenos de recursos retóricos y tropos de todas las variedades.<sup>128</sup> Ryôkan, quien fue gran admirador de los poemas de Han-shan, empleó una gran variedad de formas tanto en sus poemas chinos como en los japoneses. El siguiente poema es una meditación en forma de *kanshi*:

Buda es una concepción de tu mente  
El Camino no es nada que esté hecho  
Ahora que te he contado esto tómallo en tu corazón  
No permitas engañarte a ti mismo  
Si para alcanzar Yüeh apuntas tu carro al norte  
¿Cuándo puedes incluso esperar llegar?<sup>129</sup>

Las obras de Ryôkan y su intrigante personalidad han llegado a fascinar a numerosos autores entre los que se encuentran historiadores, críticos literarios, novelistas, poetas y periodistas. Son muchas las personas que han escrito y escriben actualmente sobre Ryôkan, contándose las publicaciones que surgen en progresión creciente por millares.<sup>130</sup>

---

<sup>127</sup> .- En Abe Ryûichi y Peter Haskel 1996, pp. 107-108.

<sup>128</sup> .- Cf. *ibid.*, p. XV. Sobre las estrategias figurativas propias de los poemas de Ryôkan y la íntima relación entre su escritura de poesía y su práctica diaria del budismo, cf. *ibid.*, pp. 23-75.

<sup>129</sup> .- En *ibid.*, p. 159. Yüeh es un antiguo estado en lo que hoy son las provincias de Fukien y Chekiang en el sur de China. Por tanto, Ryôkan alude al Sur.

<sup>130</sup> .- Una reseña del impresionante número de publicaciones sobre Ryôkan puede verse en *ibid.*, p. XII. Asimismo existen actualmente la Ryôkan Kai (Asociación

## TEATRO NÔ

Uno de los grandes logros del arte japonés es la forma teatral conocida actualmente con el nombre de *nô*,<sup>131</sup> cuyas obras son representadas en teatros especiales (*nôgaku-dô*) junto con interludios cómicos denominados *kyôgen*.<sup>132</sup> Esta forma teatral tradicional japonesa, que mantiene unos lazos históricos con las instituciones budistas y la elite guerrera de Japón, y exhibe una preocupación por la literatura clásica china y japonesa, ha sido empleada tradicionalmente como vehículo dramático para dar expresión a numerosas ideas tomadas tanto de la religión *shintô* como de diversos tipos de budismo, incluido el Zen. Todo ello encuentra reflejo en un modo de representación caracterizado por su simbolismo, solemnidad y austera elegancia, que se sirve de un gran número de elementos y recursos artísticos (máscaras, palabras, canto, movimientos, posturas, gestos, danza, música, etc.) para, en una armoniosa conjunción, llevar cada uno de ellos hasta el último grado de refinamiento.

No ha de considerarse, por tanto, que este drama elegante que surgió durante el siglo XIV confirmando expresión a una ambición práctica y estética, sea una forma artística totalmente imbuida de budismo Zen, aunque sin duda algunos aspectos de esta religión penetraron sutilmente en su configuración.

## ORÍGENES DEL TEATRO NÔ

Aunque numerosos especialistas han dedicado una gran cantidad de tiempo y trabajo para investigar los orígenes del teatro *nô*, y se han desarrollado muchas teorías acerca de su verdadero origen, ninguna ha llegado a ser aceptada como definitiva. No obstante, los historiadores del arte admiten en su mayoría la

---

para el estudio de Ryôkan) y la Zenkoku Ryôkan Kai (Sociedad japonesa para el estudio de Ryôkan) que promocionan la figura de Ryôkan mediante la publicación de periódicos, conferencias, exhibiciones, ayudas para la investigación, etc. Cf. *ibid.*, p. XII.

<sup>131</sup> .- *Nô* significa “habilidad”, “talento”, “destreza”. Por extensión, puede ser entendido como “ejecución” o “arte perfeccionado”.

<sup>132</sup> .- El término *nôgaku*, que se aplica a las representaciones que tienen lugar en estos teatros especiales, hace referencia tanto a las obras de *nô* como a las de *kyôgen*.



teoría que explica que el drama *nô* fue originado a partir del siglo XIV en la forma expresiva conocida como *sarugaku* (“música de monos”) a través de un proceso en que confluyeron diversas influencias foráneas con las tradiciones japonesas dramáticas primitivas, y que sus creadores originales fueron Kan’ami Kiyotsugu (1333-1384) y su hijo mayor Zeami Motokiyo (1363-c.1443). Si bien Zeami ha de ser considerado como el gran sistematizador de este tipo de teatro, al ser el escritor de numerosos tratados y obras teatrales que se convirtieron en base para las representaciones de *nô* en los siglos posteriores,<sup>133</sup> el teatro *nô* ha recorrido diferentes fases de desarrollo a lo largo de su dilatada historia, que van desde la época de las antiguas leyendas hasta el periodo contemporáneo.

Zeami ofreció en su primer tratado, *Fûshikaden*, una interpretación que hace remontar el teatro *nô* a la Era de los Dioses. Para ello citó una leyenda referente a la diosa solar Ama-terasu-ô-mi-kami que aparece narrada en dos versiones ligeramente distintas en las obras clásicas japonesas del siglo VIII, *Nihon shoki* y *Kojiki*. Según se narra aquí, esta diosa liberó al mundo de la oscuridad en que se encontraba sumergido tras abrir la puerta de la cueva en que se había recluido después de haber sido ofendida por su hermano Susano-o-no-mi-koto (según una de las versiones, al haber oído que había alguien más grande que ella y, según la otra, al oír las risas de los dioses allí congregados provocadas por la danza extática de la diosa Amano-uzumeno-mi-koto, quien iba desprendiéndose de su ropa a medida que entraba en estado de trance). “Esta representación de Amano-uzumeno-mi-koto –según palabras de Zeami– fue el origen del *sarugaku*”.<sup>134</sup> Esta primera actuación fue llamada *wazaogi*, que significa música y danza para la diversión de los dioses.<sup>135</sup>

---

<sup>133</sup> .- Sobre los tratados de Zeami, cf. Rimer, J. Thomas y Yamazaki Masakazu, trads. 1984.

<sup>134</sup> .- *Fûshikaden*. Omote, Akira y Katô Sûichi, eds. 1974, p. 38.

<sup>135</sup> .- Según señala Sekine Masaru: “El término *wazaogi* se encontraba en uso durante mediados del periodo Heian para actos de entretenimiento público groseros como opuesto a los actos que se encontraban incluidos en los rituales religiosos”. Cf. Sekine, Masaru 1985, p. 22.

Zeami usó las dos versiones de esta leyenda, una centrada en el linaje divino y otra en la danza, aunque lógicamente él se concentró en el aspecto del entretenimiento y omitió los pasajes más escabrosos. Zeami tenía sus razones para alterar algunas evidencias de la leyenda, pues trataba de sugerir un origen divino para la danza del *sarugaku* existente en su época al tiempo que elevar la categoría y reputación del drama y de sus actores.

Asimismo, Zeami sugirió en el mismo tratado que el *sarugaku* tenía un origen indio, para lo que aludió a una leyenda sobre la vida de Buda.<sup>136</sup> No obstante, al no existir otras fuentes conocidas para esta leyenda, la anécdota narrada por Zeami parece ser totalmente de su invención. Lo que resulta indudable es que este origen legendario del *sarugaku* mostrado por Zeami, ya sea en India o en Japón, aporta una clave para el entendimiento de la psicología de los actores *sarugaku*, de la naturaleza de sus compañías de teatro y de su dependencia en organizaciones religiosas hacia el tiempo en que Zeami escribió sus tratados. Él obviamente trataba de elevar el prestigio del *sarugaku* y de sus actores, ya que estos eran personajes marginados dentro de la sociedad, y pensaba que la ascendencia divina de este teatro era lo que les conferiría la necesaria dignidad para actuar ante sus sofisticadas audiencias aristocráticas.<sup>137</sup>

A pesar de no estar claros los orígenes de este tipo de teatro, pueden trazarse varias influencias en su desarrollo hasta que llegó a producirse la forma dramática conocida como *sarugaku nô* –como era conocido el *nô* durante el tiempo de Zeami–, la cual derivaría en el *nô* actual. Es normalmente aceptado que el teatro *nô* se originó a partir de una forma de entretenimiento que fue conocida como *sangaku* cuando llegó a Japón por primera vez en el siglo VII, la cual consistía en una especie de circo con acróbatas, payasos, ilusionistas, etc., que se representaba en festivales religiosos. Hacia el fin del periodo T'ang en China (618-907), el *sangaku* comenzó a incluir música, danza y diálogo en su

---

<sup>136</sup> .- Cf. *Fûshikaden*. Omote, Akira y Katô Sûichi, eds. 1974, p. 38.

<sup>137</sup> .- Cf. Sekine, Masaru 1985, pp. 23-24.

repertorio, con lo que llegó a adquirir un concepto más dramático. Este cambio en China influyó en el *sangaku* cuando fue introducido en Japón. El principal repertorio de *sangaku* que se transmitió a Japón consistía en farsas que se asemejaban al *wazaogi* japonés, y eventualmente el *wazaogi* fue absorbido en el *sangaku* debido a que éste último cubría un registro mucho más extenso.<sup>138</sup>

El *sarugaku* era un tipo de teatro cómico que evolucionó a partir del *sangaku* hacia fines del periodo Heian, y también se representaba en festivales religiosos. Aunque sus monos entrenados, acróbatas y magos eran parte del espectáculo, éste se encontraba compuesto principalmente por música y danza, a imitación de las danzas cortesanas y *kagura* —una danza religiosa cantada—. Según la teoría de Sekine Masaru, mientras que el *sangaku* permaneció como un entretenimiento público para las masas, el *sarugaku* comenzó a ser representado a menudo en ocasiones especiales a las que asistían aristócratas de rango elevado. Cuando el *sarugaku* se convirtió en un teatro formal y estilizado, interrumpió su desarrollo y, eventualmente, llegó a extinguirse hacia el final del periodo Heian. Durante el periodo Kamakura, en el tiempo en que los *samurai* ascendieron al poder, los actores *sangaku* usaron este cambio en el orden social para elevar su propio rango en la comunidad mediante el cambio del nombre de su arte de *sangaku* a *sarugaku*, pues el nuevo nombre sonaba más imponente y prestigioso.<sup>139</sup>

---

<sup>138</sup> .- Cf. *ibíd.*, p. 24. Durante el periodo Nara (645-794) se introdujeron en Japón tres formas de danza procedentes de la China continental: *gigaku*, un tipo de teatro de máscaras sin diálogo acompañado de música, aparecido en Japón en el año 612 a través de Kudara (Corea) y posteriormente desaparecido sin que se conozcan sus detalles en la actualidad; *bugaku*, o “música y danza de corte”, cuyo origen se ha rastreado en China, India, Corea y la isla de Bali, y se refinó en la corte japonesa de acuerdo con los gustos de los nobles declinando con el dominio de los guerreros feudales (aunque se sigue representando en ocasiones especiales en la corte y en algunos santuarios famosos tales como el de Kasuga en Nara); y *sangaku*, que se originó como una clase de espectáculo acrobático en Asia central y se distinguía por su carácter de diversión popular.

<sup>139</sup> .- Cf. *ibíd.*, pp. 26-28. Según observa este autor acerca de la concepción de Zeami sobre el origen del teatro *sarugaku*: “Zeami no debía saber que el *sarugaku* había derivado desde el *sangaku*, pero, si él conociera este hecho, debería haber preferido ignorarlo para evitar cualquier asociación con los actores menos aceptables socialmente”. *Ibíd.*, p. 26.

La ascensión de los *samurai* supuso el surgimiento del protagonismo del *dengaku*, el teatro rural popular. El *dengaku* había sido ampliamente representado durante el periodo Heian, en las áreas rurales fuera de Kyoto, como una parte de los festivales que eran celebrados para asegurar que habría un buen cultivo, o bien para agradecer a los dioses por la cosecha. El *dengaku* era en ocasiones representado incluso en los mismos campos de arroz para celebrar el trabajo de plantación y animar al arroz a crecer bien cuando las semillas eran plantadas.

El *dengaku*, que consistía en programas de danza y canto de carácter cómico y empleaba instrumentos como tambores y flauta, acabó por relacionarse con varios santuarios. En cuanto al *sarugaku*, cuyos elementos fundamentales eran muy similares a los del *dengaku* al contener mímica cómica, acrobacias, canto y baile, se vio también muy beneficiado al verse implicado en rituales religiosos y comenzó a desarrollar mayor complejidad con el fin de poder representar su papel religioso. Durante el periodo Kamakura, *dengaku* y *sangaku* (que por entonces era conocido como *sarugaku*) se influenciaron mutuamente. No obstante, debido al escaso conocimiento que se tiene sobre las formas dramáticas japonesas anteriores al siglo XIV, no puede decirse exactamente qué relación había entre *sarugaku* y *dengaku*, aunque se sabe que ambas eran representaciones de índole semejante.

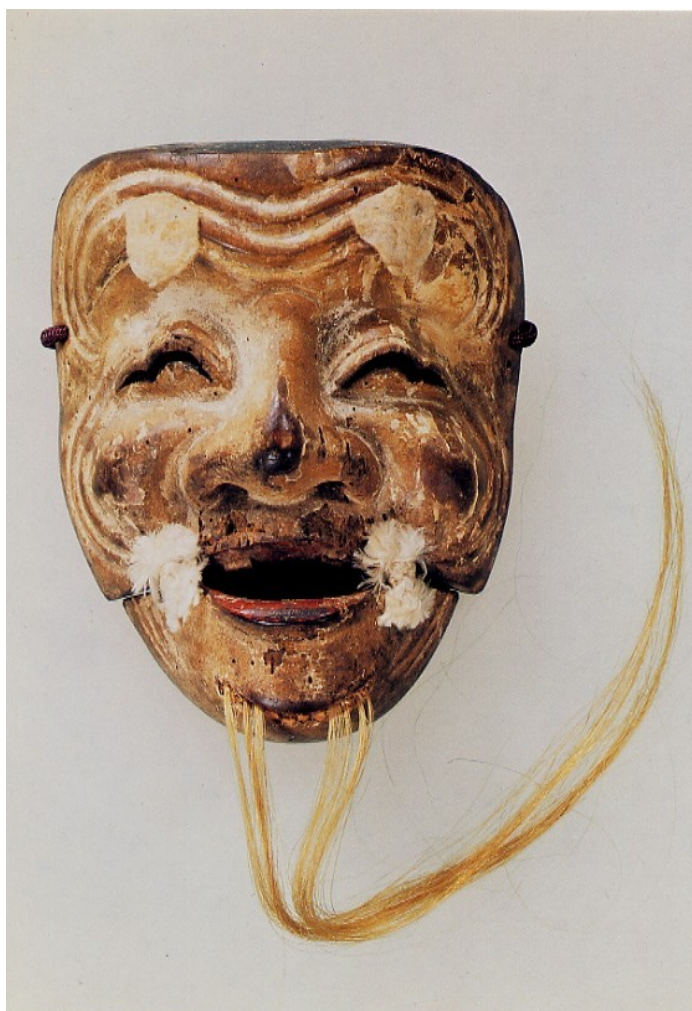
La larga y duradera relación del *sarugaku* con los santuarios *shintô* y los templos budistas fue estrechada aún más durante el periodo Kamakura, y se encuentra simbolizada por la importancia de la obra titulada *Okina*, la cual sirvió como un prototipo para el drama *nô*. *Okina*, que significa literalmente “hombre anciano”, es una obra de carácter ritual escenificada como una plegaria para la buena cosecha, bienestar y longevidad, cuyos orígenes se remontan como mínimo al siglo XII.<sup>140</sup>

---

<sup>140</sup> .- Esta obra aparece documentada en 1126 en un registro religioso de eventos budistas y se pensaba que era la representación de un ritual budista dramatizado. Cf. *ibid.*, p. 29.

Tanto el *dengaku* como el *sarugaku* tomaron esta obra en sus repertorios como una parte del festival de año nuevo que era celebrado para promover paz, longevidad y fertilidad. Zeami consideraba *Okina* como el arquetipo de la canción del teatro *nô*:

Aunque *sarugaku* es mímica, también es *kagura*. Por tanto, canto y danza son las artes básicas del *sarugaku*. La danza en *sarugaku* es, si puede decirse así, esencial. Mientras tanto Okina proveyó el ejemplo original para todo canto de *nô*.<sup>141</sup>



90. Máscara de *Okina*. Museo Nacional de Tokyo.

---

<sup>141</sup> .- *Sarugaku-dangi*, Omote, Akira y Katô Sûichi, eds. 1974, p. 260.

Al incluirse *Okina* en el repertorio del *sarugaku* (conocido como *sangaku* durante el periodo Heian), esta obra comenzó a influenciar enormemente la naturaleza de las compañías de *sarugaku*, las cuales proclamaban que su teatro tenía una conexión divina. De hecho, esta obra era considerada tan importante como los mismos servicios religiosos y debía ser representada aunque lloviera –siendo en aquel tiempo las representaciones al aire libre– e incluso aunque el resto de los actos hubieran sido cancelados. Al ser una pieza dedicada a los dioses, comenzó a pensarse que algo inquietante sucedería si no era representada en el tiempo apropiado, por lo que, sin importar las condiciones adversas, *Okina* era puntualmente escenificada.<sup>142</sup>

Los actores, por su parte, recibían certificados que demostraban para quién habían trabajado, de modo que con tales certificados dejaron de ser una clase marginal. En esta época, por tanto, el *sarugaku* dependía en gran medida de los santuarios y templos, y los lazos existentes se desarrollaron aún más mediante la composición de una serie de representaciones más complejas que las simples comedias y sátiras.

Hacia el fin del periodo Kamakura, la gran dependencia de las compañías de teatro en los establecimientos religiosos se convirtió en un asunto de interés

---

<sup>142</sup> .- *Okina* ha sido siempre representada como un entretenimiento en ocasiones religiosas desde fines del periodo Heian y durante todo el periodo Kamakura. Sin embargo, hacia el tiempo en que Kan'ami y Zeami refinaron el *sarugaku*, y a medida que los elementos religiosos eran reducidos y los artísticos incrementados, *Okina* comenzó a ser omitida a menudo de un programa diario, en especial cuando se hacían representaciones delante del *shōgun* y otros miembros de la aristocracia guerrera, quienes buscaban entretenimiento más que servicios religiosos. *Okina* era escenificada sólo en ocasiones en que el resto de las obras se dedicaban a los templos o santuarios, en la inauguración o reparación de edificios, o en ocasiones religiosas especiales como la celebración del año nuevo, etc.

No obstante, aunque la tendencia general de la concepción del *sarugaku* era la de servir como entretenimiento, existían aún numerosas creencias religiosas adheridas a esta forma dramática. Incluso después de época de Zeami, las compañías también representaban obras para pedir lluvia a los dioses y en ceremonias de agradecimiento cuando la lluvia había llegado, y *Okina* formaba una parte esencial de dichas ceremonias. Cf. Sekine, Masaru 1985, pp. 46-47.

mutuo. Fue entonces cuando comenzaron las representaciones llamadas *kanjin-sarugaku* con el fin de conseguir fondos para mantener los edificios sagrados. Estas representaciones, que eran realizadas inicialmente en las premisas de los santuarios y templos que precisaban el dinero, fueron posteriormente celebradas en el centro de Kyoto, incluso aunque las instituciones beneficiarias se encontraran a muchos kilómetros de distancia.<sup>143</sup>

En los últimos años de este periodo, tanto *dengaku* como *sarugaku* se volvieron mucho más dramáticos y comenzaron a ser denominados *dengaku nô* y *sarugaku nô* – que son nombres que vienen a significar “*dengaku* o *sarugaku* de la mejor clase”–. Dentro del *sarugaku nô*, la cualidad artística de los elementos de mímica, diálogo, canto y danza, comenzó a ser desarrollada en dos formas teatrales distintas: una era un drama musical basado en temas serios como el retrato de héroes legendarios o eventos históricos,<sup>144</sup> mientras que la otra era una comedia compuesta de diálogos ingeniosos e improvisaciones que posteriormente se convirtió en *kyôgen*.<sup>145</sup>

---

<sup>143</sup> .- Durante el periodo Kamakura los *samurai* se apropiaron de numerosas posesiones de los templos dejando a muchos de ellos en situaciones de apuro económico. Inicialmente, cuando el arreglo de un edificio era requerido, los monjes eran enviados a recoger fondos de seguidores de su religión por todo el país. Cuando fue creado el sistema de ofrecer representaciones teatrales públicas, éste resultó ser un método mucho más efectivo y menos laborioso. Cf. *ibíd.*, p. 31.

<sup>144</sup> .- El *dengaku* permaneció fuera de la cultura literaria desarrollada durante el periodo Heian (794-1192) por nobles cortesanas como Murasaki Shikibu, Izumi Shikibu, Sei-Shônagon, etc., quienes escribieron obras de gran alcance cultural en las que se refleja un sensibilidad poética teñida de la belleza transitoria de la naturaleza que puede ser descrita mediante el término *mono no aware*. Por su parte, el *sarugaku* fue receptor de esta cultura literaria, e introdujo en su repertorio numerosos pasajes de obras de este periodo como el *Ise monogatari* (*Historia de Ise*) el *Genji monogatari* (*Historia de Genji*) y el *Heike monogatari* (*Historia de Heike*). Sobre los conceptos de *aware* y *mono no aware*, ver arriba, pp. 174-176.

<sup>145</sup> .- Intercaladas entre las piezas dramáticas de *nô*, las representaciones de *kyôgen* frecuentemente ironizaban sobre la alta sociedad contemporánea *bushi*, quienes eran los principales protectores de este tipo de teatro. Dentro del *kyôgen* se desarrollaron las escuelas Ôkura, Sagi e Izumi. Mientras la escuela Sagi desapareció en el periodo Edo, la Ôkura e Izumi continúan hasta hoy día. Sobre la creación de escuelas de *kyôgen* separadas, cf. Koyama, Hiroshi 1997, pp. 41-46.

De este modo, en las obras de *sarugaku nô* la mímica perdió su comicidad, siendo esta reservada para las obras de *kyôgen*, que comenzaron a servir como intermedios para relajar la tensión dramática que la obra de teatro *nô* intenta transmitir al espectador. Con ello el *nô* empezó a convertirse en una forma teatral muy refinada, que se encontraba infundida de un profundo pensamiento religioso y estético. No obstante, ni el *dengaku nô* ni el *sarugaku nô* habían desarrollado aún la forma que llegaría a ser conocida como *mugen nô*, u “obra de sueño”, lo que significa que la acción de la trama se desarrollaba siempre en el tiempo presente y las máscaras eran raramente utilizadas.<sup>146</sup>

Por lo que se refiere a la influencia del budismo Zen, había hecho aparición procedente de China en el periodo Kamakura, si bien esta rama de la cultura religiosa permaneció durante este periodo en un ámbito restringido y no afectó aún considerablemente a las formas de la cultura popular japonesa. De este modo, *dengaku* y *sarugaku* permanecieron durante el periodo Kamakura como los principales entretenimientos para la gente común. Con el advenimiento del periodo Muromachi, sin embargo, la influencia del budismo Zen comenzó a ser muy persuasiva, lo que afectó en cierta medida al naciente teatro *nô*.<sup>147</sup>

El hecho de que las compañías de *sarugaku* se encontraran a principios del periodo Muromachi representando obras de modo autónomo y no simplemente ganándose la vida actuando en ceremonias rituales, supuso la independencia del *nôgaku* como “arte representativo”. Esto estimuló a sus miembros a refinar sus técnicas de representación y el contenido de sus obras, lo que coincidió con el momento en que el liderazgo de las compañías de *sarugaku-nô* fue asumido por dos grandes personajes, Kan’ami y Zeami.

---

<sup>146</sup> .- Cf. Sekine, Masaru 1985, p. 32. El *mugen nô* es uno de los nombres con que se conoce al tipo de *nô* que fue introducido por Zeami para enlazar el lapso temporal entre dos escenas de una obra. En este tipo de representaciones, tras presentarse el argumento en la primera parte de la obra, en la segunda parte tiene lugar el sueño del *waki* o actor secundario, quien usualmente representa a un monje.

<sup>147</sup> .- Sobre la influencia específica del Zen en el *nô*, ver adelante, pp. 604-660.



## DESARROLLO DEL TEATRO NÔ

Hacia principios del siglo XIV el *sarugaku nô* había cobrado ya gran parte de su actual aspecto, es decir, era una combinación de canto, danza y música, cuya diferencia con respecto a otras formas dramáticas más tempranas consistía principalmente en presentar una trama sin improvisaciones que unificaba estos tres elementos. Hacia mediados de este siglo ya era una forma dramática establecida que había sido llevada a elevados niveles de expresión por parte de Kan'ami Kiyotsugu (1333-1384) y su hijo Zeami Motokiyo (1363-c.1443), quienes fueron seguidos por Konparu Zenchiku (1405-c.1470) y otros contemporáneos.

Kan'ami Kiyotsugu, perteneciente a un grupo relacionado con el santuario de Kasuga en Nara y uno de los actores más distinguidos de *sarugaku nô* del área de Yamato, aumentó el prestigio del *sarugaku nô* al lograr realzar las cualidades artísticas de este tipo de teatro. Él fue quien introdujo algunos aspectos del *kuse-mai*, una forma de música y danza iniciada durante el periodo Kamakura en la que se narra una simple historia o leyenda haciendo uso de movimientos mímicos, y desarrolló el canto *kanze-bushi* para acompañar a la danza.<sup>148</sup>

Los pasos iniciales de Kan'ami para elevar el nivel artístico de *sarugaku nô* (que será llamado aquí a partir de ahora por mayor comodidad simplemente *nô*, tal y como es conocido hoy día) fueron seguidos por su hijo mayor Zeami Motokiyo, quien no sólo pulió y dignificó la actuación, sino que creó el método y la filosofía del *nô* a través de sus numerosos tratados. Además él era un experto en producir y hacer arreglos de dramas para volverlos en actuaciones efectivas de *nô* y una gran parte de los dramas del *nô* clásico existentes hoy son atribuibles a su talento.

Zeami, quien ha de ser considerado como el gran sistematizador del teatro *nô*, reconocía a Itchu y Ki-ami (actores de *dengaku*) junto a Dô-ami y a su propio padre Kan'ami (actores de *sarugaku*) como los fundadores del *nô*, puesto que

---

<sup>148</sup> .- El *kuse-mai* es la danza cantada que expresa el clímax de la obra, por lo que usualmente se emplaza en la parte culminante de una representación de *nô*.

entre todos ellos contribuyeron a unificar los elementos de danza y de música que tenían a su disposición, haciendo el trabajo preliminar para establecer el *nô* como un arte representativo que él pudo desarrollar. La forma dramática resultante fue un drama musical muy estilizado, en el que se combinaban armoniosamente elementos orales y escritos (*shishô*), música (*ongaku*), movimiento (*ugoki*), danza (*mai*) poesía (*uta*), trajes (*shôzoku*), máscaras (*men*) e implementos.<sup>149</sup>

Aunque la compañía Kanze, a la que pertenecían Kan'ami y Zeami,<sup>150</sup> tuvo su propia línea de desarrollo a través de un sobrino de Zeami llamado Moto-shige (On'ami),<sup>151</sup> fue Konparu Zenchiku quien recibió por parte de Zeami la verdadera transmisión de la tradición de la escuela Kanze. Zenchiku, líder de la compañía Konparu-za, desarrolló las teorías de Zeami en diversos tratados y, de hecho, los dos son reconocidos como representantes sucesivos de una tradición artística única.<sup>152</sup> De este modo, el teatro *nô* fue configurado en su forma clásica entre los siglos XIV y XV, convirtiéndose en el arte teatral de la clase guerrera.

Durante el tiempo en que los *samurai* dominaron la escena japonesa, esta forma de expresión dramática gozó de un inmenso atractivo entre los miembros de esta aristocracia guerrera, siendo así que estas representaciones se constituyeron en el núcleo de los espectáculos con que muchos de ellos homenajeaban a

---

<sup>149</sup> .- Al igual que el drama griego, con el que ha sido comparado, las máscaras desempeñan un importante papel en este tipo de teatro. Sobre este asunto, cf. Kenée, Donald 1987, pp. 69-74; Smethurst, Mae J. 1989.

<sup>150</sup> .-Ambos fueron líderes de la compañía Kanze (Kanze-za o Kanze-ryû), que es una de las cinco escuelas de *nô* existentes hoy día. Fundada por Kan'ami, originalmente se llamó Yûki-za, y era una de las cuatro compañías de *sarugaku* de la zona de Yamato.

<sup>151</sup> .- On'ami se convirtió en el jefe de la compañía Kanze tras la muerte del hijo de Zeami, Motomasa. On'ami era un gran actor que consiguió el favor de sucesivos *shôgun* y dedicó a ellos por entero su arte, contribuyendo de este modo al establecimiento del *nô* como un entretenimiento oficial en el sistema *shôgun* del periodo Muromachi. Por entonces, el *nô* legó a hacerse muy formalizado y estilizado en su representación, perdiendo muchos de sus antiguos movimientos de tipo más explícito. Sobre la figura de On'ami, ver adelante, p. 627.

<sup>152</sup> .- Cf. Pinnington, Noel J. 1997, p. 201. Sobre el pensamiento estético de Konparu Zenchiku, ver adelante, pp. 649-656.

sus huéspedes. Algunos jefes guerreros, como Toyotomi Hideyoshi, actuaban ellos mismos en algunas representaciones, y se puede decir que durante su gobierno el *nô* alcanzó una de sus cotas más elevadas, siendo el vigor, la severidad y la austeridad de la nueva clase guerrera, importantes elementos que intervinieron en el perfeccionamiento de la danza dramática *nô*.

Durante todo el periodo Edo, cuando el sistema de los *shôgun* Tokugawa trató de estabilizar todos los aspectos de la sociedad japonesa, se produjo un efecto de paralización en la cultura. Fue entonces cuando los miembros de las compañías de teatro se convirtieron en empleados de los *shôgun* Tokugawa y otros *samurai*, quienes acogieron como forma propia el arte del *nôgaku* (teatro *nô* y *kyôgen*). De este modo, las compañías no tuvieron apenas oportunidad de desarrollar innovaciones durante este periodo. Cuando el público ordinario comenzó a disfrutar de los teatros *kabuki* y *bunraku*, el teatro *nô* perdió su audiencia pública en gran medida y llegó a convertirse en una especie de entretenimiento ceremonial protegido por los *samurai*.<sup>153</sup>

Además de las cuatro corporaciones de actores bailarines que originalmente se encontraban adscritas al templo de Kôfuku-ji, en Nara, surgió una nueva escuela llamada Kita-ryû. La Kanze-za fue nombrada como compañía principal, primordialmente debido a la asociación con el primer *shôgun* Tokugawa, Ieyasu, pero también a causa de su distinguida línea de líderes (*tayû*) que se remontaba a Kan'ami y a Zeami. Lo que resultó inesperado fue que los *samurai* aceptaran una nueva compañía y confirieran a ésta los mismos privilegios que disfrutaban las otras cuatro compañías establecidas con anterioridad, hecho que, evidentemente, produjo la oposición de las cuatro escuelas tradicionales.<sup>154</sup>

---

<sup>153</sup> .- Cf. Sekine, Masaru 1985, p. 42. Durante este periodo el *nô* fue convertido en el teatro oficial. Los señores feudales mantenían los equipos de teatro y sostenían los gastos de los actores, siendo tal proteccionismo una especie de obligación de los *daimyô*. Las temporadas de representación para cada compañía podían ser un año (desde mayo) o de seis meses (desde octubre), y luego disfrutaban de un año de descanso.

<sup>154</sup> .- Sobre la oposición de las cuatro escuelas tradicionales –Kanze, Hôshô, Konparu y Kongô– hacia el establecimiento de esta nueva escuela, cf. *ibíd.*, pp. 42-43.

En general, las representaciones de *nô* reflejaron durante todo este periodo la política del sistema Tokugawa, que no alentó los cambios ni en el estilo de actuación ni en el contenido mismo de las obras. Entonces se pensaba que la máxima belleza era lograda a través de la forma más estilizada de actuar y de los modos de expresión más simples. Fueron creados algunos movimientos fijados (*kata*) como formas básicas para mostrar sentimientos como alegría, tristeza, desesperación, devoción, etc., produciéndose así la formalización de un estilo de actuar que trata de expresar una serie de profundos sentimientos mediante unos movimientos convencionales y bastante poco naturales, la cual ha sido reproducida fielmente hasta el día de hoy.

La formalización, la expresión de emociones universales, direcciones escénicas fijadas y toda una serie de elementos del *nô* que fueron completamente estilizados, impidieron en cierta medida la evolución del teatro *nô*. Cuando se convirtió en el entretenimiento para los *shôgun* y otros *samurai* del periodo Edo, este teatro perdió, pues, gran parte de su vitalidad y la energía creativa que tuvo en tiempos de Zeami y Zenchiku.

Sin embargo, con los cambios que se sucedieron tras la llegada del periodo Meiji (1868-1912) se abrió un nuevo panorama para el teatro *nô*. A lo largo del siglo XX fueron realizados muchos estudios eruditos, algunos de los cuales han permitido revivir antiguas obras y formas de actuación que fueron características de los creadores originales de este tipo de teatro. Además, el teatro *nô* ha logrado traspasar sus fronteras japonesas durante ese mismo siglo, habiendo sido realizadas algunas representaciones en ciudades europeas que cuentan con una gran tradición teatral. Ya hacia fines del siglo XX han llegado a introducirse en ocasiones ciertas innovaciones en las representaciones que han sido revividas por parte de ciertos grupos de estudiosos y actores, quienes tratan de mantener al *nô* como un teatro vivo y actualizado en sintonía con los tiempos modernos.<sup>155</sup>

---

<sup>155</sup> .- Sobre los desarrollos del teatro *nô* en el periodo contemporáneo, ver adelante, pp. 885-898.

## CATEGORÍAS O GRUPOS DE NÔ

Hoy día se encuentran establecidos cinco grupos de obras de *nô*, más la obra especial *Okina*, que es una pieza de categoría no especificada considerada aparte de los otros grupos debido a su carácter ceremonial y sagrado. Un programa ceremonial completo de *nô* (*shiki nô*), tal como se representa en la actualidad en la manera establecida desde el periodo Edo en un modo deducido a partir de las ideas de Zeami, comienza con la pieza ceremonial *Okina* y sigue un orden específico:

1- *waki-nô* o *shinji-nô*: celebración, dios, semidiós, mensajero de dios.

2- *shura-nô* o *shura-mono*: fantasma de guerrero.

3- *katsura-mono*: peluca, mujer hermosa del periodo Heian.

4- *zatsu-nô* o *monokurui-nô*: varios temas (la mayoría son de mujer loca).

5- *kichiku-mono* o *kiri nô*: demonio bueno o malo, espíritu.<sup>156</sup>

*Okina* es representada hoy día para celebrar el año nuevo japonés, como obra inicial dentro de un programa completo de *nô* ceremonial o en otras ocasiones especiales. La forma en que es representada actualmente fue establecida en el periodo Muromachi, y se piensa que difiere bastante del estilo original. Para empezar, *Okina* se representaba durante el periodo Kamakura con cinco actores, mientras que en la época de Zeami los personajes se redujeron a tres (*Senzai*, *Okina* y *Sanbasô*), con músicos y un coro. Además, esta obra habría sido representada durante el periodo Kamakura como una comedia, pero Zeami sostuvo

---

<sup>156</sup> .- Estos grupos temáticos diferían en la época de Zeami, quien adoptó una agrupación ligeramente diferente de aquella que ha sido usada desde el siglo XVI hasta el tiempo presente. Zeami agrupó las obras no por los temas que aparecen en la acción, sino por el efecto atmosférico general que producían las obras. Los cinco grupos que Zeami mostró en sus dos tratados *Go'onkyoku jôjô* y *Go'on* son los siguientes: 1) *shûgen*, obras sobre la paz y la protección del país; 2) *yûkyoku*, obras basadas en *yûgen*, elegancia y refinamiento, que se refieren a la belleza natural; 3) *renbo*, obras acerca del amor y otros sentimientos humanos sutiles; 4) *aishô*, obras sobre relaciones humanas trágicas; y 5) *rangyoku*, obras misceláneas. Cf. Sekine, Masaru 1985, p. 46.

que una obra religiosa debía ser seria y expresó en sus tratados su disconformidad con la representación en forma cómica de esta pieza.<sup>157</sup>



91. *Okina*. Actor: Kiyokazu Kanze.

En el tipo de programa completo que comenzó a ser característico a partir del periodo Edo, a continuación de *Okina* viene una obra del primer grupo, es decir, *waki-nô* o *shinji-nô*, como se conoce al grupo de piezas que rinde “actos al dios” (“celebración”, “dios”, “semidiós” o “mensajero del dios”). El segundo grupo es el *shura-mono* o pieza de batalla, cuya figura central es generalmente algún famoso guerrero del pasado que reaparece como fantasma para rememorar

---

<sup>157</sup> .- Cf. *ibid.*, p. 46. Sobre las representaciones de *Okina* durante los periodos Heian, Kamakura y Muromachi, ver arriba, pp. 570-572, nota. 142.

antiguos episodios de las batallas. El tercero es un grupo que es considerado como el verdadero espíritu del teatro *nô*, conocido meramente como *sanban-me* o “números de la tercera pieza”, o algunas veces como *katsura-mono* o acto de la peluca.<sup>158</sup> Después, el programa de *nô* adquiere mayor velocidad y acción en los actos de la cuarta categoría, un grupo diferente que consiste en lo que se llama el *zatsu-no* o *genzaimono* (“piezas contemporáneas”). En este caso “contemporáneo” no tiene su usual connotación, sino que significa que las principales figuras en esta historia son representadas como personajes realmente vivientes, en lugar de fantasmas como aquellos que aparecen en muchas de las escenas de *nô*. El *kyôjo-mono* o la llamada serie de actos de mujer loca, pertenece a esta categoría, la cual incluye además temas muy variados. Para el final del programa, la quinta categoría coge aún más ritmo y la acción se vuelve más intensa; estas son actuaciones que tienen como figuras centrales a los demonios (buenos o malos), espíritus y otras variedades de criaturas sobrenaturales.<sup>159</sup>

El conocimiento de esas categorías resulta fundamental para realizar el seguimiento de un programa completo de *shiki nô*. Tras *Okina* —que es conocida más formalmente como *Shikisanba*—, se representa una pieza de cada categoría entre las que se insertan normalmente dos intermedios cómicos (*kyôgen*), lo que extiende las representaciones ceremoniales de teatro *nô* actuales hasta aproximadamente nueve horas. El propósito de ese programa fijo es lograr el efecto de un todo artístico, con su introducción, su desarrollo y su apogeo. En tiempos de Zeami, el número de obras representadas en un día variaba según las personas para quienes estaban dedicadas, aunque él pensó que lo ideal era representar cin-

---

<sup>158</sup> .- Estas son las actuaciones que tienen a la mujer como figura central y son consideradas como las más esotéricas y elegantes del *nô*, pues es ahora cuando se alcanza un clímax artístico con una danza acompañada sólo con instrumentos y sin canto narrativo. Casi todas las obras de este grupo han tomado la forma de *mugen-nô*, en que la obra se divide en dos mitades con una interrupción. La última parte de la obra tiene lugar en el sueño del *waki*, y es a menudo representado por un monje.

<sup>159</sup> .- Sobre los diferentes grupos o categorías de teatro *nô*, cf. Sekine, Masaru 1985, pp. 45-70; Shimazaki, Chifumi, trad. 1987, 1993 y 1995.

co obras de *nô* más dos obras de *kyôgen*. Sin embargo, en ocasiones se podían representar más obras, incluso diez o más, si era requerido a los actores de la compañía por el patrón que les contrataba. Fue durante el periodo Edo cuando se decretó que el programa debía constar sólo de cinco obras de *nô* y dos obras de *kyôgen*, con obras de *nô* seleccionadas de entre los distintos grupos.

Hoy día casi no hay oportunidad para que se representen las cinco categorías más *Okina* y los intermedios cómicos (*kyôgen*) en el curso del programa de un sólo día, lo cual sucede solamente durante una o dos veces al año. Aparte de estas raras ocasiones en que se representa el *shiki-nô* o “*nô* ceremonial”, generalmente el máximo número de obras en un mismo programa son tres; y aunque en ocasiones se representa una sola obra, la escenificación de dos categorías mas un *kyôgen* parece que está llegando a ser el número más aceptado. En cualquier caso, cuando hay más de una, las actuaciones se realizan siempre en el orden prescrito. Si el programa incluye actuaciones de segunda y tercera categorías, éstas son representadas en el respectivo orden. Si las actuaciones de tercera y quinta categorías están programadas, el orden de representación sigue siendo el mismo, puesto que esta regla invariable.

## ELEMENTOS DE UNA REPRESENTACIÓN DE NÔ

Una obra de *nô*, en su forma diseñada en los siglos XIV y XV, consta de una o dos partes. En cuanto a los actores, existen protagonistas principales (*shite*), actores secundarios (*waki*) y otros varios personajes acompañantes (*tsure*), normalmente no más de cuatro o cinco en total, además de un coro y músicos.<sup>160</sup>

La mayoría de las obras consisten de dos partes, separadas por un intervalo en el que los servicios de un actor de *kyôgen* son requeridos para explicar la

---

<sup>160</sup> .- Determinadas obras son representadas solamente por dos actores, un *shite* y un *waki*, aunque normalmente ambos tienen acompañantes conocidos como *shite-zure tomo* y *kokata* en el caso del *shite* y *waki-zure* en el caso del *waki*, además de poder aparecer mayor número de actores acompañantes y, por supuesto, el coro y los músicos. Existe también un ayudante de escena para el *shite* llamado *kôken*.



trama mediante un lenguaje simple. Existen numerosas variaciones según las obras, aunque para hacerse una idea del desarrollo de una obra de *nô* puede servir como ejemplo representativo el estilo de las obras conocidas como *mugen-nô*.

En este tipo de obras, en la primera escena suele aparecer el *shite* disfrazado de pescador o granjero local y describe el lugar en el que el *waki* (normalmente un monje viajero) va a encontrarse con él. El *waki* actúa como entrevistador, de modo que la audiencia puede conseguir información sobre lo que está haciendo el *shite*. Al ser interrogado por el *waki*, el *shite* cuenta una antigua historia que sucedió en ese lugar. Cuando el *waki* comienza a sospechar que el personaje local conoce la historia demasiado bien como para no estar implicado en ella, el actor principal se identifica. Entonces desaparece indicando al *waki* que permanezca donde está, o bien que se encontrará con él mas tarde en otro sitio (a menudo en el sueño del monje). Al final de esta primera parte desarrollada en forma de diálogo entre el *waki* y el *shite*, el monje puede realizar una plegaria por el *shite*, aunque ello puede ocurrir también al final de la obra. Durante el intervalo es cuando aparece el actor de *kyôgen* para relatar la historia en términos simples, con el fin de que la audiencia pueda comprender qué es exactamente lo que está pasando. En la última parte de la obra, el *shite* aparece revelando su imagen original, es decir, la forma que tenía cuando sucedieron los hechos, y representa el acontecimiento al que se refirió en el primer acto en forma de canto y danza. Después de su revelación desaparece lentamente de la escena pidiendo al *waki* que eleve una plegaria por su alma —o dando las gracias al *waki* y a los dioses si el *waki* ha rezado por él durante el primer acto—. <sup>161</sup>

---

<sup>161</sup> .- Existen variaciones de este modelo, aunque al ser escenificadas las obras con unos determinados tipos de actores y una serie establecida de secuencias dramáticas, estas obras siguen todas una misma pauta narrativa en la que las figuras ultraterrenas representadas por el *shite* son evocadas en el escenario mediante el *waki*.

Aunque este género de obras sea valorado como típico en la mayoría de análisis sobre *nô*, incluyendo los análisis que aparecen en los tratados de Zeami, no ha de pensarse que sean las más numerosas, pues la gran mayoría son piezas dramáticas en las que el *shite* representa a un personaje viviente (*genzai mono*).

La estructura de la obra *Izutsu*, en la que se narra una conmovedora historia de carácter amoroso, muestra claramente la naturaleza de esta clase de obras *mugen-nô*, donde se exige la inmersión activa de los espectadores. Cuando en el intermedio de la obra el *waki* dormita en una tarde otoñal en un patio del templo Ariwaradera, se supone que el público ha de entrar dentro de su sueño; y en el momento en que el actor que representa a la mujer aparece en el segundo acto de la obra para rememorar la relación amorosa que la hija de Kino Aritsune mantuvo con Ariwara Narihira, cada miembro del auditorio percibe conjuntamente con el *waki* la figura fantasmal que se acerca sinuosamente por el crepúsculo.



92. *Izutsu*. Actor: Keijirô Katayama. El *shite* representa la historia de la hija de Kino Aritsune vestida con los ropajes de su amante. En el momento culminante, se acerca hacia un estrado que simboliza un pozo y mira fijamente hacia allí tratando de distinguir a su amante a través de su propio reflejo y recrear así el amor apasionado que sintió por él durante su vida. Finalmente, inicia su desaparición cuando empieza a amanecer. Mientras, el monje despierta de su sueño.

En cuanto al coro (*ji-utai*), o grupo de declamadores que toman su lugar en dos filas a un lado del escenario, nunca interviene en la acción, sino que simplemente habla por el *shite* cuando él tiene que dedicarse a las partes danzadas, que son las más absorbentes de su papel, o entabla un diálogo (*rongi*) con él. El *ji-utai* —que se encuentra dispuesto en el escenario en un orden de jerarquía que es diferente según las escuelas de *nô*— realiza el papel declamatorio de la narración en un modo que pareciese como si la poesía tuviera una melodía, en lo que hoy en día se ha convertido en una forma especializada del canto.

La música (*ongaku*) presenta influencia de *sômyô* (de la escuela Shingon), por lo que resulta bastante difícil de apreciar para un oído acostumbrado a la música occidental. Los instrumentos no marcan un ritmo realmente melódico y su función básica es la de crear tensión y establecer el paso que debe seguirse de acuerdo con la disposición de la actuación y la interpretación del actor principal. A medida que la tensión de la obra se incrementa, se agudiza el ritmo de los tambores acompañados por elementos vocales (*kakegoe*), y es en las partes culminantes donde suele tocarse una melodía con flauta. El mínimo de los músicos que componen un conjunto de *nô* (*hayashi*) es tres, aunque pueden aparecer cuatro en escena: uno para tocar el *ôkawa* u *ôtsuzumi* (tambor alargado que se coloca sobre las rodillas y se toca con la yema de los dedos), el *kotsuzumi* (tambor alargado que se coloca sobre uno de los hombros y es golpeado con los dedos o la palma de la mano), el *nôkan* (una especie de flauta), y el *taiko* (un tambor bajo tocado golpeándolo con palos de tambor). En el caso de representarse *Okina*, la más antigua de las obras del *nô*, se emplean tres tocadores del *kôtsuzumi* en lugar de uno sólo, junto con el normal complemento de los otros tres instrumentos.

En ciertas representaciones se emplean algunos elementos de escenario, los cuales pueden cumplir funciones de pozo (fig. 92), rueda, barca, etc. que resultan fundamentales para la escenificación. Dichos implementos se elaboran muy esquemáticamente, siendo en la mayoría de las ocasiones de carácter más sugestivo que realista.

La escena nunca está oscura aunque trate de sugerirse un escenario en el que se acerca la noche, sino que permanece en todo momento con la misma iluminación —con antorchas si era de noche la representación (*takigi-nô*) y también con luz artificial en los teatros cubiertos—. La impresión escénica que se obtiene en cualquier caso es la de una belleza que trata de ser real y formalizada, pero que resulta más bien de naturaleza bastante irreal. Y aunque se representan piezas basadas en famosas obras de la literatura clásica, en el teatro *nô* la acción es casi siempre abstracta y se ofrecen únicamente los instantes culminantes de la acción dramática.

A pesar de su carácter irreal y su elevada formalidad, este tipo de teatro no impone ningún límite a la capacidad perceptiva de los espectadores, quienes se encuentran completamente libres para ejercer su poder imaginativo. El público puede seguir el desarrollo de la obra en el ambiente establecido y sentir la atmósfera creada por medio del convencionalismo de movimientos altamente sugestivos del actor. Estos movimientos son asimismo de una naturaleza convencional que desafía al realismo, lo que hace que la imaginación tenga que jugar también aquí su papel. En resumen, no se hace ningún esfuerzo para imitar la realidad, sino para “sugerir”, lo que hace que cada espectador tenga que componer dentro de su imaginación la realidad de la obra tal como pueda entenderla a través de su propio sentido emocional y de apreciación artística.

## Repertorio y tipos de personajes

Las obras de *nô* suelen representar una estructura semejante, aunque existe un variado repertorio que posibilita una amplia gama de argumentos y enfoques.<sup>162</sup> Zeami consideró que los textos de las piezas debían tener como base

---

<sup>162</sup> .- En el corriente repertorio de teatro *nô* existen entre 180 y 250 obras, aunque a este número aumenta si se consideran las obras que llevaban cientos de años sin ser representadas y que han sido rescatadas del olvido en años recientes. Sobre el repertorio de obras de *nô* y los fenómenos de creación de obras nuevas (*shinkaku*) y de revitalización de obras antiguas (*fukkyoku*), ver adelante, pp. 890-892.

alguna leyenda o historia conocida, y de este modo comenzaron a ser empleados a partir de entonces temas de obras históricas como el *Heike Monogatari* o *Genpei sesui ki*, novelas románticas como el *Genji monogatari*, “cuentos religiosos” (*setsuwa shû*), leyendas populares (*minkan denshō*) u otras obras poéticas como la llamada *Ise monogatari*. Los textos empleados (*shizō*) eran extremadamente breves,<sup>163</sup> pero el canto (*kōkyoku*) y la danza (*shimai*) hacían que la representación de cada pieza durase aproximadamente una hora.<sup>164</sup>

En la literatura japonesa, en el relato bélico escrito en el siglo XIII titulado *Heike monogatari* (*Historia de los Heike*) –donde se narra la caída del clan *Heike* (Taira) que una vez rigió el país hasta ser derrotados por la familia *Genji* (Minamoto)–, se encuentra reflejado el papel fundamental que adquirió el guerrero en la sociedad medieval. Esta historia no se dedica a revivir los hechos acaecidos en las batallas, sino que es atravesada de principio a fin por un sentido de trascendencia y la idea budista de que todo el mundo es ilusorio.

Los repertorios del *nō* incorporaron escenas memorables del *Heike monogatari*, los cuales se expresaron como un reflejo o un eco de las cosas humanas. La mayoría de las obras pertenecientes al segundo grupo son tragedias (tales obras son llamadas *make-shura* o “guerreros derrotados”), y las historias contenidas en el *Heike monogatari* fueron seleccionadas para las obras de este grupo por dos razones principales: primeramente, la familia Heike absorbió la cultura aristocrática una vez que logró ascender al poder, lo que permitió a los autores

---

<sup>163</sup> .- Mediante la palabra *shizō* se hace referencia tanto al texto escrito como al texto oral. Entrevista a Yokoyama Tarō. Tokyo, 13-V-1998.

<sup>164</sup> .- Hoy día las representaciones duran más debido a que se produjo una modificación de la dicción, así como en la forma de caminar, las cuales se hicieron más lentas y enfáticas. Para una discusión sobre el cambio que tuvo lugar en la duración de las representaciones de *nō*, cf. Omote, Akira y Amano Fumio 1987, pp. 223-236.

A causa de que el *nō* fue escrito en su mayor parte durante el periodo Muromachi, basado en la lengua en uso desde los periodos precedentes, existen ciertas palabras en los textos de *nō* que exhiben peculiaridades de aquellos tiempos. Para más detalles sobre la pronunciación en el *nō*, cf. “Pronunciation of Noh Language”, en Shimazaki, Chifumi 1987, vol. I.

de *nô* añadir matices aristocráticos al rudo aspecto de los guerreros; en segundo lugar, el declive de esta familia supuso un ejemplo de las enseñanzas budistas de que todas las cosas están sometidas al cambio y nada permanece nunca como era, es decir, sobre la existencia efímera de todos los seres y todas las cosas. La suerte trágica de la familia Heike atrajo mucha simpatía entre las audiencias de teatro *nô* durante siglos, y aunque existen también piezas dedicadas a guerreros triunfantes, son muy pocas en comparación con las de guerreros derrotados. Los caracteres principales de estos personajes son siempre masculinos excepto en la pieza *Tomoe*, que tiene a una guerrera como heroína.

Muchos episodios de la vida amorosa del príncipe Hikaru Genji, tal como se encuentran expresados en la novela de Murasaki Shikibu *Genji monogatari* (*Historia de los Genji*) escrita en el periodo Heian, se convirtieron también en una buena fuente para la escritura de piezas de *nô*, especialmente para obras del tercer grupo. Asimismo, para el tercer grupo fueron elegidos muchos temas contenidos en la obra *Ise monogatari* (*Historia de Ise*), que incluye numerosos poemas *waka* y muestra episodios de la vida de un hombre (probablemente Ariwara Narihira) concentrándose en su vida amorosa.

Aparte de estas obras se eligieron temas procedentes de “cuentos religiosos” (*setsuwa shû*), especialmente para obras del primer grupo como *Takasago*, *Kamo*, *Miwa*, etc., y leyendas populares (*minkan denshō*), entre las que se encuentran numerosas narraciones legendarias de personajes históricos, criaturas fantásticas (como el carácter llamado *tengu*) o diversos animales.

Entre los personajes históricos destaca la figura de la poetisa Komachi, la cual es una figura clave del periodo Heian que ha de ser discutida en cualquier consideración sobre las obras del tercer grupo. Komachi era un carácter ideal para las obras de teatro *nô*, pues era conocida por todo el mundo por su belleza y sus talentos poéticos. Su vida versátil, en la que experimentó gloria en su juventud y penurias en su vejez, era también propicia para convertirse en fuente de muchas obras de *nô*. Unas diez obras fueron escritas teniendo a Komachi como

personaje principal y cinco de ellas son representadas aún en la actualidad: *Sôshiarai-Komachi*, *Sekidera-Komachi*, *Oomu-Komachi*, *Kayoi-Komachi* y *Sotoba-Komachi* (las dos últimas incluidas en el segundo grupo por Zeami).

En las obras del quinto grupo, que presentan tramas más dinámicas que cualquiera de los otros grupos, las actuaciones tienen como figuras protagonistas a personajes basados en leyendas populares que a menudo no son humanos. Entre ellos se encuentran demonios (buenos o malos), espíritus y otras variedades de criaturas imaginarias.

Un carácter único de este género es la criatura ficticia conocida como *tengu*. Un *tengu* es un monstruo que vivía en los profundos bosques montañosos. De él se pensaba que adquiriría forma humana con una nariz muy larga y una cara muy roja, y que poseía el poder de volar y hacer cosas materialmente imposibles. El *tengu*, que había vivido en la imaginación popular mucho antes de que se produjese la formación del teatro *nô*, era con frecuencia acusado de la desaparición de niños, repentinas tormentas, destrucción de edificios y otras calamidades. Se convirtió en un gran carácter para ser representado en el *nô* a causa de que todo el mundo había oído historias sobre él, al ser producto de una superstición familiar muy extendida. En las representaciones de *nô*, a menudo aparece vestido como un guerrero que porta un gran abanico.

Entre los seres imaginarios, existe también el *nue*, que es una mezcla de varios animales. Un *nue* es un animal monstruoso que aparece en el *Heike monogatari*. Este ser tiene una cabeza como la de un mono, un cuerpo como el de un tejón, una cola como la de una serpiente y extremidades como las de un tigre. Zeami adaptó esta aparición del *Heike* para una historia de *nô*. En la obra llamada *Nue*, este legendario animal es abatido por una flecha lanzada por Minamoto Yorimasa cuando sobrevolaba el palacio para echar un conjuro maligno sobre el emperador. Entre los caracteres animales puros, se encuentran un león, un zorro, una garza real y una araña, los cuales son caracterizados por los actores mediante máscaras, pelucas o juegos con los *kimono*.

## Escenario

En la época de Zeami los teatros para las representaciones de *nô* eran estructuras elevadas de madera al aire libre que se construían con carácter temporal en los terrenos de los santuarios y templos, con escenarios (*nô-butai*) circulares o cuadrados abiertos por todos sus lados que se unían a la sala donde se vestían los actores (*gakuya*) mediante un largo puente (*hashigakari*).<sup>165</sup> El puente se situaba en la parte posterior del escenario, en la zona sur, y los espectadores se sentaban según su rango social. Los asientos frontales eran reservados para la nobleza.<sup>166</sup>

El estilo del teatro *nô* quedó establecido en su forma actual hacia fines del periodo Muromachi, cuando se crearon teatros permanentes en las residencias de algunos *shôgun*. Los elementos básicos del escenario de *nô* moderno se encontraban ya presentes en el *nô-butai* más antiguo conservado: el del templo Nishi Hongan-ji, en Kyoto. Este escenario, que data del siglo XVI, se encuentra abierto por tres de sus lados y cubierto por un tejado soportado por pilares. El *hashigakari* se dispuso en forma diagonal en la parte izquierda del escenario, de modo que se hizo posible la incorporación en la pared frontal (*kagami ita*) del llamado *matsu-hame* o “pino adosado a la pared”. Sin embargo, no todos los teatros de esta época tenían una pared posterior, y en ocasiones se añadían algu-

---

<sup>165</sup> .- Es discutido el origen del *nô-butai*, pero según opinión de Matsuoka Shinpei, lo más probable es que estos teatros antiguos se basaran en modelos de los edificios *shintô*. Existe otra teoría que lo hace derivar de los teatros temporales donde se hacían las representaciones de *odori-nenbutsu* (*nenbutsu* danzado), un popular método de cultivación en movimiento que consiste en caminar en círculo alrededor de una estatua de Buda Amitâbha mientras se recitan palabras de alabanza a Buda, método que fue introducido por Ippen Shônin, monje de la escuela Jishû. Entrevista a Matsuoka Shinpei. Tokyo, 20-V-1998.

<sup>166</sup> .- Los teatros actuales en los que se representan las piezas *nô* en la actualidad son cubiertos en su mayoría, aunque existen también teatros sin techo para representaciones al aire libre. Según señala Janet Goff, los cronistas del siglo XV se quejaban por los retrasos y cancelaciones provocados por la lluvia, lo que indica que muchas de estas estructuras no eran cerradas. Incluso hoy día, no se usa tejado en el festival Wakamiya Onmatsuri, que se celebra en el santuario de Kasuga, o en la representaciones de *takigi nô* en el templo Kôfuku-ji, ambos en Nara, localizaciones estrechamente relacionadas con la historia temprana del *sarugaku*. Cf. Goff, Janet 1997, p. 24.



nos puentes en la parte derecha del escenario. Los espectadores del teatro del templo Nishi Hongan-ji se sentaban en edificios con vistas al escenario, el cual se encuentra separado del templo mediante una amplia extensión cubierta de piedras (lo que se convertiría en el espacio de grava blanca denominado *shirasu*).

Los escenarios del periodo Edo continuaron empleando una configuración similar a la del teatro de Nishi Hongan-ji, siendo realizados a cielo abierto, aunque los emplazamientos del *waki*, el coro y los músicos, así como las medidas del escenario (aproximadamente 6 metros en cada lado) no llegaron a definirse hasta bien entrado este periodo.

A partir del periodo Meiji, por primera vez se dispuso el escenario dentro de un edificio, y entonces aparecieron los asientos para los espectadores, aunque se suprimió la visión desde la parte situada a la derecha, es decir, detrás del espacio donde se sienta el coro, tal como se puede observar en un teatro actual (fig. 138). Esta disposición comenzó en 1868 con el *nô-butai* de Tokyo y fue seguida en 1881 con el *nô-butai* de Shiba, que fue trasladado en 1902 al santuario Yasukuni, en Tokyo, donde permanece hoy día. El área de grava se redujo a una estrecha franja alrededor del escenario, y también se acortaron las dimensiones del puente modificándose ligeramente su ángulo con respecto al escenario.

En una actuación de *nô* tal como se representa en la actualidad, tras vestirse los actores en las salas preparadas al efecto en la parte posterior del escenario (*gakuya*, fig. 139), acceden desde allí a la sala del espejo (*kagami no ma*). Al abrirse el telón (*age-maku*) se van aproximando por el *hashigakari* (escenario en forma de puente) hacia el escenario principal (*butai*), que es de forma cuadrada y está cubierto por un techo propio semejante al de un santuario (fig. 138). En la parte posterior del escenario (*ato-za*) existe un espacio reservado para el grupo de músicos (*hayashi-za*), mientras que los miembros del coro se distribuyen en la parte derecha del escenario principal (*ji-utai-za*). Los asientos para el público se encuentran dispuestos de tal modo que la obra puede ser vista de frente (lo que sería la situación ideal) o desde un lado del escenario. Una pequeña escalera

(*shirasu-bashigo*) comunica el escenario con una zona simbólica de grava que separa el espacio de los actores del reservado para el auditorio.<sup>167</sup>

En el escenario de *nô*, uno de los elementos más característicos son los pinos que decoran el escenario. Aparte del panel trasero decorado con un enorme pino pintado,<sup>168</sup> se colocan tres pinos a cada lado del *hashigakari*, el pasaje que dirige a los actores hacia el escenario principal. Aunque aún no estaban presentes en época de Zeami, es impensable hoy día una celebración de *nô* sin estos pinos (o al menos con algún tipo de decoración floral, fig. 138), lo cual proporciona al espacio de un aura ritual que es reveladora de los estrechos lazos que el teatro *nô* mantiene con la religión.<sup>169</sup>

Estos son algunos de los elementos más importantes del escenario de *nô*, el cual es elaborado mediante una madera exquisitamente pulimentada. La simple pureza del escenario ejemplifica en gran medida la severidad y austeridad de este teatro, que contrasta enormemente con los grandiosos decorados que se emplean en el teatro *kabuki*.

---

<sup>167</sup> .- El arquitecto Isozaki Arata ofrece una interesante comparación entre el escenario del templo Nishi Hongan-ji y la configuración de los jardines japoneses tradicionales, incluyendo los jardines budistas y los de estilo *kare-sansui* en general.

Asimismo, este autor realiza una interpretación de tipo budista al señalar que el escenario de *nô* forma un marco en el que se despliega un drama que ocurre en “esta orilla” (*shigan*) del mundo, siendo el *gakuya* la representación de la “otra orilla”, y apunta el uso de otros elementos inherentes a la representación de *nô*. En palabras de este autor: “Se dice que en la sala del espejo (*kagami no ma*) es donde el actor siente el espíritu del otro mundo en su cuerpo. Él se hace uno con el espíritu descrito en la obra y se transforma en él. El puente sirve como un pasaje que une este mundo con el otro mundo”. Isozaki, Arata 1986, p. 39. Cf. *ibid.*, pp. 36-39.

<sup>168</sup> .- Según expresa Janet Goff: “La pared es llamada *kagami-ita* (literalmente “tablas del espejo”, presumiblemente, a causa de que la deidad se refleja en él”. Goff, Janet 1997, p. 25.

<sup>169</sup> .- Estos pinos son símbolo de eternidad, longevidad y paz a causa de su durabilidad y belleza de formas y hojas siempre verdes. Los pinos despliegan un valor místico en la cultura japonesa y representan un valor sagrado para la religión *shintô*. Incluso desde que el budismo prevaleció sobre el país, con su filosofía de la transitoriedad de la existencia humana, los pinos han representado un símbolo de este deseo y han sido plantados en los terrenos de santuarios *shintô* y templos budistas. Entrevista a Yokoyama Tarô. Tokyo, 13-V-1998.

## Trajes, abanicos y máscaras

Los actores principales, con sus trajes de brocados de oro con vivos colores (*shōzoku*) y su rostros cubiertos con una máscara (*omote* o *men*), presentan una imagen irreal y de suma elegancia. No obstante, a pesar de sobresalir sobre el escenario prácticamente desnudo, un actor no ha de tratar de transmitir necesariamente una impresión de solemnidad.<sup>170</sup>

Los trajes del *shite* o actor principal son *kimono* de diversas clases exquisitamente decorados, los cuales son elaborados sólo por artesanos especialistas de determinadas familias de Kyoto.<sup>171</sup>

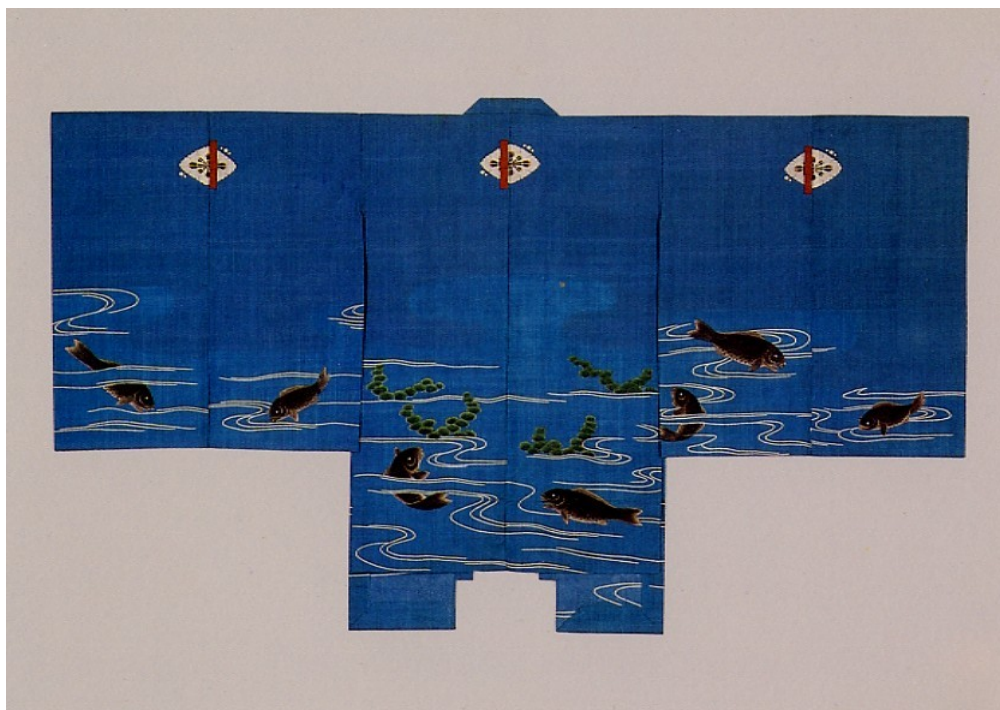


93. Traje de teatro *nô* de tipo *nui haku*. Diseño de lirios y vehículos cortesanos sobre fondo marrón, siglo XVI. Tokyo, Museo Nacional.

---

<sup>170</sup> .- Entrevista a Matsuoka, Shinpei. Tokyo, 20-V-1998.

<sup>171</sup> .- Entrevista a Hisada Koichi. Uji (Kyoto), 16-VI-1997.



94. Traje de teatro *nô* de tipo *kake-suô*. Diseño de carpas doradas nadando en un estanque, siglo XIX. Colección de la familia Li.



95. Traje de teatro *nô* de tipo *chôken*. Diseño de ave fénix volando sobre ramas de sauce, siglo XIX. Colección de la familia Li.



Lo mismo sucede con otros implementos de los trajes, como cinturones (*koshiobi*), etc., que presentan la misma exquisitez en el tratamiento de las telas y en la composición de los diseños. Los abanicos (*ôgi*), que son empleados para dar mayor belleza visual y entonación a la danza, sirven también para comunicarse con los espectadores mediante un sutil lenguaje gestual.



96. *Chûkei*. Abanico (*ôgi*) con diseño de grullas sobrevolando una cascada, siglo XIX. Colección de la familia Li.

Las máscaras son otros importantes elementos que se agregan a las representaciones de teatro *nô*. Muchas de ellas fueron talladas por los mismos actores y se conservan hoy día como piezas de museo sumamente apreciadas. El tallado de las máscaras es un arte de reconocida importancia en Japón, y juntamente con los suntuosos trajes, las máscaras contribuyen en gran medida a la belleza visual del *nô*. No obstante, el uso de las máscaras se encuentra restringido al actor principal y a sus eventuales compañeros, quienes las llevan normalmente cuando personifican papeles de mujer.

Existen muy diferentes máscaras, las cuales representan todo el espectro de personajes del *nô* y se emplean según la pieza que vaya a ser escenificada. Algunas máscaras, como la de *Okina* (fig. 90), corresponden sólo a una pieza determinada, mientras que otras pueden ser empleadas para más de una obra. Por ejemplo, la máscara *Ôtobide*, que es portada por seres sobrenaturales que eran venerados por la gente en la antigüedad, es usada en la obra *Kamo* para el papel del dios del trueno y en *Arashiyama* para el papel del dios Zaô-Gongen.



97. *Kuro Hannyâ*, por Sato Bio. Máscara de madera de demonio femenino para teatro *nô*, siglo XX.

Las figuras de los actores que portan máscaras y espléndidos *kimono* contrastan con la escenografía apenas abocetada, que consiste normalmente tan sólo en una versión simbólica que refleja el contorno principal de los objetos representados. Se ha debatido mucho acerca de por qué se hace uso de las máscaras en este tipo de teatro, aunque la principal razón tal vez sea por la necesidad expresada por Zeami de interiorizar al máximo el sentimiento del actor. En realidad, existen ocasiones en que un actor puede actuar sin máscara, lo que, sin duda, resulta muy difícil. Ello es debido a que en los papeles que pueden represen-

tarse sin máscara, el actor debe mantener una pose serena en el rostro que sólo es conseguida por actores expertos de avanzada edad. Por otra parte, no hay que pensar que las máscaras transmiten una expresión rígida y sin variaciones, pues presentan muchos matices que se revelan con los cambios de luz que se producen durante la danza del actor.

## Poesía

La poesía es uno de los elementos fundamentales del teatro *nô*. En ocasiones se usan formas poéticas chinas, pero las más utilizadas en los textos que se recitan en una obra de teatro *nô* son las formas japonesas denominadas *tanka* y *renga*. Sin embargo, a diferencia del empleo del lenguaje tradicional en este tipo de poemas, la poesía de estas representaciones dramáticas se encuentra cargada de simbolismo y gravedad.

Muchos poemas compuestos para las obras de *nô*, expresan mensajes estrictamente sintoístas en los que se evoca a algún *kami* particular, o bien manifiestan influencia de un pensamiento budista saturado de conceptos como compasión y búsqueda de sosiego espiritual que penetraron principalmente en la literatura japonesa durante el periodo Heian. Debido a la influencia budista, se empezaron a esconder en la poesía las emociones o se eligieron modos indirectos de expresión, aunque hay que considerar que los sentimientos restringidos expresados en una forma limitada pueden tener mayor impacto en la mente de los lectores u oyentes que las emociones que pueden ser libremente expresadas.<sup>172</sup>

Resulta asimismo interesante destacar que existe una marcada diferencia entre el lenguaje de las escenas tranquilas y el de las que tienen importancia desde un punto de vista emocional. Las escenas tranquilas se encuentran escritas en

---

<sup>172</sup> .- Antes de que el budismo comenzara a ejercer una influencia dominante sobre la moralidad, la gente solía dar expresión abierta a sus emociones en poemas que reflejaban la libertad de su vida amorosa, tal como se puede comprobar en la antología poética del *Manyôshû* donde existen numerosos poemas amorosos en los que la expresión prima sobre el refinamiento técnico.

una prosa que debe de haber sido muy semejante a la familiar de aquellos tiempos; pero la poesía de las partes cantadas es extraordinariamente compleja y difícil. Abunda en alusiones, retruécanos, paradojas y juegos de palabras, siendo peculiar el uso de *kakekotoba* o palabras que presentan doble sentido.<sup>173</sup>

El hecho de que la poesía alcance en este tipo de piezas teatrales una elevación desconocida en otras formas poéticas japonesas, se debe en gran parte al contenido filosófico o religioso expresado en ellas. Al ser los *tanka* poemas de extensión limitada a cinco versos, el efecto que se produce en sus compositores es el de tratar de expresar los pensamientos o emociones de modo más profundo, creando así imágenes mucho más sugestivas que si se expresaran elaborados razonamientos.<sup>174</sup> De este modo, al preferirse un uso indirecto de los métodos de expresión y presentarse solamente los momentos culminantes del drama mediante el uso de este tipo de poemas, se abre un campo ilimitado para la sugestión.

Tanto los diálogos en prosa (*rongi*) como los poemas, que entran dentro de lo que se denomina *shishô* (una categoría que incluye tanto los textos orales como escritos), son declamados mediante una especie de canto o entonación es-

---

<sup>173</sup> .- Según expone Donald Keene, podría preguntarse hasta qué punto eran inteligibles para el público los pasajes poéticos del *nô*, con su abundancia de *kakekotoba*, etc. Arthur Waley sostuvo que la familiaridad de la mayoría de la gente con los viejos poemas, particularmente bajo la forma de canciones, debió haber hecho que esta comprensión fuese más común de lo que podría suponerse. Con todo, es cierto que el *nô* fue haciéndose cada día más un pasatiempo de la aristocracia cortesana, que era el grupo social mejor adiestrado para reconocer alusiones poéticas y proezas de destreza verbal. Las clases media y baja tuvieron que aguardar hasta el final del siglo XVI para tener formas de diversión teatral destinadas originalmente a satisfacer sus propios gustos. Esas nuevas formas comprenden el *kabuki*, forma de *nô* modernizada, estilizada y un tanto vulgarizada, y el *bunraku* o teatro de títeres, los cuales habrían sido imposibles sin el *nô* como antecedente, aunque los procedimientos sean en ciertos aspectos muy diferentes. Cf. Keene, Donald 1987, p. 77.

<sup>174</sup> .- Entre los recursos artísticos que son empleados, la palabra tal vez sea uno de los más difíciles de captar incluso entre los propios asistentes japoneses, pues aparte de darse curso a las ideas mediante formas poéticas que son declamadas mediante una entonación especial y utilizando un lenguaje antiguo, se trata de dar expresión a ideas que presentan complejos razonamientos filosóficos y religiosos. Sobre la influencia del budismo Zen en los textos literarios de teatro *nô*, ver adelante, pp. 612-618.



pecial de la voz (*uta*), el cual no ha de confundirse ni con la música ni con los textos propiamente dichos.<sup>175</sup> Dicho canto era entonado mediante un ritmo más rápido que el que se puede ser escuchado actualmente, cuyo modelo proviene de la forma que adquirió en el periodo Edo.<sup>176</sup>

## Danza

La danza del teatro *nô* (*shimai*) fue adoptada a partir de la llamada *kuse-mai*, la cual era una forma popular de danza iniciada en el periodo Kamakura que Kan'ami introdujo en sus representaciones teatrales.<sup>177</sup> Kan'ami adaptó esta danza rítmica para el *nô* y desarrolló también el canto *kanze-bushi* para ir junto con esta danza. Zeami dio mucha importancia a la danza y al canto que habían sido desarrollados por su padre, pero con él los movimientos del *shite* comenzaron a ser muy lentos y en algunos casos casi estáticos, produciendo lo que se ha llegado a conocer como “danza congelada” (*hie sabita*), la cual trata de infundir una sombría dignidad y austeridad a las representaciones de teatro *nô* apelando a la profundidad de la mente de los espectadores.<sup>178</sup>

El hecho de que este arte representativo se encuentre desde tiempos de Kan'ami y Zeami centrado en la figura del *shite* o actor que representa el papel principal, no se revela sólo en que el *shite* resalte de entre los demás actores al

---

<sup>175</sup> .- Dentro del teatro *nô* pueden distinguirse dos métodos de canto: *hyoushi-ai* (el original, sin ritmo) y *hyoushi-awazu* (con ritmo), llamados también *umon* y *mumon*.

<sup>176</sup> .- Entrevista a Yokoyama Tarô. Tokyo, 13-V-1998.

<sup>177</sup> .- Aunque no está claro el origen de esta danza, algunos investigadores exploran sus lazos con la península de Corea.

<sup>178</sup> .- La expresión que usaba Zeami era *Hie-ni-hie-tari*. Omote, Akira y Katô Sûichi, eds. 1974, p. 262. Zeami usaba este término para sugerir la belleza de la simplicidad presentada en escena mediante un desapego y simbolismo que pueda llegar al corazón de los espectadores. Así, aunque *hie* es un término que significa literalmente “frialdad”, cuando es empleado en relación con el arte del *nô*, y por extensión al resto de las artes, significa belleza o emoción expresada de tal modo que estimula de modo subconsciente a aquellos que contemplan la obra, aunque ello sólo afectará a una audiencia tranquila y contemplativa. Lo referido se encuentra relacionado con la teoría desarrollada por Zeami conocida con el nombre de *riken no ken*, la “contemplación de la belleza desapegada”. Sobre esta teoría de Zeami, ver adelante, pp. 641-645.

portar un traje resplandeciente (*kimono*), máscara (*men*) y abanico (*ôgi*), o en que las palabras más interesantes y la danza se encuentren reservadas para él, sino además en el hecho de que actúa también como director, un sistema que puede ser encontrado ya en los días de Zeami.<sup>179</sup> La concentración tradicional en los movimientos y palabras del *shite* contribuye a la coherencia global de una representación, lo mismo que ocurre con la elección de una máscara y un traje determinados para cada representación, los cuales comunican mensajes sobre el carácter de un personaje protagonista, como su edad, etc.

Durante el tiempo de Zeami, la base de la postura ideal en que el actor principal mantiene su cuerpo (*kamae*) y la manera en que se desplaza (*hakobi*) aún no se encontraban claramente definidos. Matsuoka Shinpei arguye que la práctica del *shite* de portar una máscara fue lo que condujo hacia la creación del *kamae* y del *hakobi*.

La palabra *kamae* hace referencia a un modo peculiar en que el actor principal mantiene su cuerpo, la cual constituye la posición básica que adopta en una representación. Como fue observado por el renombrado actor de teatro *nô*, Kanze Hisao (1925-1978):

En el *nô* el acto de permanecer en escena constituye un balance que es producido por ser atraído incesantemente en todas direcciones. A la inversa, el actor irradia energía en todas direcciones según permanece allí. El actor mira fijamente de modo continuo al espacio y lo controla. Este es el significado del *kamae*.<sup>180</sup>

Para comprender mejor la naturaleza del *kamae*, resulta necesaria una correcta descripción de esta postura. Según expresa Matsuoka Shinpei, en el *kamae* el actor endereza la parte superior de su cuerpo inclinado mediante el empuje de su pecho mientras mantiene sus brazos ligeramente elevados a sus lados,

---

<sup>179</sup> .- Cf. Matsuoka, Shinpei 1997a, pp. 1-2.

<sup>180</sup> .- *Kokoro yori kokoro ni tsutauru hana* (La flor transmitida de corazón a corazón). En vol. 2 de Kanze Hisao *chosakushû*. Yokomichi Mario, Kanze Hideo y Ogiwara Tatsuko, eds. 1981, pp. 150-151. Citado en Matsuoka, Shinpei 1997a, p. 4.

los cuales gira de modo que los codos apuntan al exterior.<sup>181</sup> Este autor precisa el sentido de las palabras de Kanze Hisao del siguiente modo:

El proceso por el cual el actor arquea la mitad superior de su cuerpo y saca su pecho mientras mantiene su equilibrio aplicando presión hacia atrás en la región lumbar de su espalda (*koshi o ireru*) genera energía que empuja hacia fuera desde dentro del cuerpo. Esto es lo que quiere decir Hisao cuando expresa: “El actor irradia energía en todas direcciones según permanece allí. El actor mira fijamente de modo continuo al espacio y lo controla”. Exponer esta fuerza energética a una visión plana, sin embargo, desagradaría a la audiencia. Desde la perspectiva de la audiencia, el cuerpo del actor debe parecer enraizado en el escenario. Esta impresión es más importante que el sentimiento de que la respiración del actor es correcta.

Desde la perspectiva del actor, sin embargo, representar una obra de *nô* es como practicar austeridades, puesto que el actor mantiene su cuerpo en una postura innatural durante un largo periodo de tiempo.[...] <sup>182</sup>

Esta postura que adopta el actor es lo que hace posible un especial modo de caminar llamado *hakobi*. Mediante este modo de desplazarse, el actor mueve sobre el suelo sus pies enfundados en unos calcetines blancos llamados *shiro-tabi* empleando *suriashi* o pasos deslizantes, lo que es en realidad el único recurso que le queda al actor que adopta el *kamae*. Ante la cuestión de por qué en el *nô* se inventó esta peculiar manera de mantener el cuerpo y de andar, Matsuoka Shinpei sugiere que la respuesta se encuentra en la naturaleza del *nô* como arte representativo en que el actor lleva una máscara. Para demostrar este punto, expone las palabras del actual jefe de la escuela Konparu, Konparu Nobutaka, que describen la manera en que percibe un actor de *nô* que lleva una máscara:

¿Cuál es el estado de un actor cuando lleva una máscara? Para empezar, es asaltado por la ansiedad como si pensara que estuviera encerrado en una habitación oscura. Puesto que el propósito de una máscara de *nô* es cubrir ente-

---

<sup>181</sup> .- Sobre la posición de *kamae* que un *shite* adopta durante la representación, cf. Matsuoka, Shinpei 1997a, pp. 4-5.

<sup>182</sup> .- *Ibid.*, p. 5.

ramente el rostro, la máscara se talla con los bordes curvados hacia dentro, previniendo que ninguna luz entre por los lados. El actor se encuentra completamente envuelto en oscuridad; todo lo que es visible enfrente de sus ojos es un pequeño punto de luz formado por los agujeros en la máscara. Naturalmente, una máscara tiene dos agujeros para los ojos. Sin embargo, los dos se superponen, de tal modo que el actor puede ver sólo uno. Si ambos agujeros son visibles, en otras palabras, si el ojo izquierdo y el derecho se encuentran fuera de posición, es a causa de que la máscara es de una medida equivocada para el actor, y él necesita cambiar a otra.

Durante la hora o dos en que está llevando la máscara en el escenario, el actor tiene que mirar fijamente hacia ese punto. El mundo externo que es visible a través del agujero es todo con lo que cuenta el actor. Él no puede desviar sus ojos aunque sea un segundo. No se le permite un momento de descanso. Esta tensión y presión generada por la máscara de *nô* es completamente incomprensible a menos que una persona haya tenido la experiencia de representar una obra de *nô*. La visión del actor a través de los ojos de una máscara de *nô* está limitada en un grado extremo. Él no puede ver ni arriba ni abajo, ni a derecha o izquierda. No es necesario decir, por supuesto, que él no puede ver sus pies, de modo que es conocido que en raras ocasiones incluso veteranos actores de *nô* han caído fuera del escenario. El hecho de que el campo de visión del actor está restringido a un simple punto enfrente de sus ojos significa que mantener su balance es un problema fundamental.[...] <sup>183</sup>

Matsuoka se hace eco de estas palabras, observando a continuación:

El *kamae* es la postura adoptada por el actor en respuesta a esta ansiedad, este estado en que la visión es restringida en un grado extremo y él no puede ver ni incluso su propio cuerpo. Mediante el empuje del actor hacia atrás de la región entre sus caderas y su región lumbar, el *kamae* parece buscar hacer una firme conexión entre el escenario y el sentimiento de que el cuerpo del actor se encuentra flotando cuando lleva una máscara. A través de la energía corporal concentrada en la zona de las caderas, el *kamae* intenta invertir el efecto de la pasividad producido por llevar una máscara.

Al final, el cuerpo del actor es capaz de existir en el mismo plano que la máscara debido a la postura física que asume. En este punto, la psicología de la

---

<sup>183</sup> .- Konparu, Nobutaka 1984. Citado en Matsuoka, Shinpei 1997a, pp. 5-6.

vida diaria es barrida, y empiezan a destacar poderosas emociones. El éxito del *nô* como teatro gira sobre el grado en que el actor puede intensificar este nivel emocional.<sup>184</sup>

El *kamae* es la postura definitiva que desarrollaron los actores de *nô*, y se convirtió en base de donde surgían todos los movimientos (*hakobi*), y muchos de los gestos (*mono mane*) que se realizan en una representación. Pero ello no significa que el *kamae* y el *hakobi* existieran desde los días de Zeami. Durante la época de Zeami aún no se había desarrollado ninguna técnica física concreta, aunque él se dio perfecta cuenta de la importancia del estado físico del actor cuando se encuentra enfocado hacia el interior por el hecho de llevar una máscara.<sup>185</sup> Por ejemplo, su énfasis en *mannô o isshin ni tsunagu koto* (unir todas las cosas a través del espíritu interior) expuesto en *Kakyô* (*Espejo de la flor*),<sup>186</sup> un tratado completado en 1424, es indicativo de la importancia que otorgaba a la concentración interior.<sup>187</sup> Según expresa Matsuoka:

El *kamae* es la técnica física mediante la cual los actores de tiempos posteriores dieron forma concreta a esta idea. Aunque Zeami no ideó una técnica concreta, él percibió la importancia del estado físico del actor cuando la conciencia del actor se encontraba enfocada interiormente mientras lleva puesta una máscara. La ingenuidad de actores posteriores, sin embargo, condujo a la invención del *kamae* como una técnica corporal que hacía fácil concentrarse interiormente mientras centraba la tensión en la unión de las caderas (*koshi no chô-tsugai*).<sup>188</sup>

---

<sup>184</sup> .- Matsuoka, Shinpei 1997a, p. 6.

<sup>185</sup> .- Según expresó Matsuoka, Shinpei “La aportación más notable de Zeami en este campo fue la reducción de los movimientos físicos, con lo que orientó el vector de la danza del *nô* al establecer un estilo que debió ser más o menos como el actual. No obstante, hay que aclarar que existe una gran diferencia entre la danza del *nô* actual y la de aquella época, puesto que los actores ejecutaban sus danzas de un modo mucho más rápido y aún no se había desarrollado la postura básica (*kamae*) ni el método de deslizamiento denominado *suri-ashi*”. Entrevista a Matsuoka Shinpei. Tokyo: 20-V-1998.

<sup>186</sup> .- *Kakyô*. Omote, Akira y Katô Sûichi, eds. 1974, p. 100.

<sup>187</sup> .- Cf. Matsuoka, Shinpei 1997a, p. 7.

<sup>188</sup> .- *Ibid.*, p. 7. Sobre el desarrollo histórico del *kamae*, cf. *ibid.*, pp. 6-11.

La adopción de tal postura por parte de los actores es una poderosa razón que explica el hecho de que las danzas del *shite*, representadas en los puntos más destacados de la acción, sean siempre de carácter más sugestivo que realista. El concepto de espacio (*ma*) manifiesta una importancia decisiva en la representación de estas danzas; y aunque se trata de un baile que básicamente sigue el ritmo de la música de los tambores y la flauta, es admitido generalmente que seguir este ritmo de modo perfecto resulta de mal gusto.<sup>189</sup>

### TEATRO NÔ Y BUDISMO ZEN

Tras ser presentados algunos de los componentes que constituyen la materia prima de las representaciones de *nô*, es preciso dirigir ahora la mirada hacia la relación existente entre el budismo Zen y el teatro *nô*, puesto que el objetivo principal de la presente tesis doctoral es el de tratar de comprobar en qué medida las enseñanzas del budismo Zen han podido llegar a penetrar en las diferentes artes a las que tradicionalmente se atribuye dicha influencia.

Se ha dicho en ocasiones que tras las obras de teatro *nô* se encuentra la impronta del budismo Zen, lo cual puede ser así en cierta medida. Sin embargo, para realizar aquí este análisis resulta conveniente apreciar que este complejo género dramático puede ser estudiado atendiendo a varias de sus facetas: como proceso histórico (indagando en su evolución como forma artística), como arte representativo (a través de los diferentes elementos que aparecen en una representación), como arte literario (a través de sus textos), o en su aspecto puramente teórico (a través de la teoría contenida en el género *nôgakuron* o tratados sobre arte del *nô*).

Donald Keene sugirió que probablemente el mayor influjo del budismo Zen se encuentre en la forma misma del *nô*: lo descarnado de las líneas del drama y la sencillez del escenario y de las decoraciones, haciendo así alusión a la

---

<sup>189</sup> .- Entrevista a Yokoyama Tarô. Tokyo, 13-V-1998.

característica *zen* de la simplicidad, y abordando el *nô* como arte literario y como arte representativo.<sup>190</sup> Por otra parte, en la obra de Mario Antolín y Antonio Embid se indaga en el aspecto literario, y se hace alusión al hecho de que en la mayoría de las obras de *nô* el personaje secundario (*waki*) es un sacerdote que en ocasiones emplea el lenguaje y las ideas del budismo Zen.<sup>191</sup> Mediante el ejemplo de la pieza titulada *Sotoba Komachi*, se expone que la poetisa Komachi, más bien que los sacerdotes, es la que proclama las doctrinas del Zen cuando declara:

Nada es real.  
Entre el Buda y el hombre  
no hay distinción, sino una diferencia aparente, ordenada  
al bienestar del humilde, del ignorante  
al que ha prometido salvar.  
El pecado mismo puede ser la escala de la salvación.<sup>192</sup>

Hisamatsu Sin'ichi, quien en su obra *Zen to bijutsu (Zen y bellas artes)* incluyó al teatro *nô* como una de las artes que han recibido la influencia del budismo Zen y que, por tanto, representan un aspecto de la cultura Zen, afirmó: “Esto es Zen expresándose a sí mismo en el arte dramático, arte dramático formado por el Zen”.<sup>193</sup> Dejando aparte tanto el aspecto literario como el proceso de formación de este arte, Hisamatsu se refirió a la influencia del Zen en otras de las posibles facetas en el estudio del *nô*. En concreto hizo alusión a la postura mental de los actores, sus movimientos, los cantos del *nô* (*yôyoku*) y la música instrumental de los tambores y flauta, como “formados todos ellos por el Zen convirtiéndose en su Tema Fundamental,” lo que diferencia en cuanto al “Tema

---

<sup>190</sup> .- Cf. Keene, Donald 1987, p. 73.

<sup>191</sup> .- Cf. Antolín, Mario y Antonio Embid 1987, p. 181.

Lo referido requiere una cierta puntualización. En la mayoría de obras del repertorio del *nô* en que el *waki* hace el papel de monje, éste suele representar a un monje perteneciente a las escuelas del budismo del Camino Sagrado (Tendai o Shingon), y no es frecuente el hecho de que en estos textos se emplee algún tipo de expresión *zen*.

<sup>192</sup> .- Trad. en *ibíd.*, pp. 181-182. Para otra traducción de este mismo pasaje, ver adelante, p. 616.

<sup>193</sup> .- Hisamatsu, Sin'ichi 1974, p. 100.

Fundamental de la expresión” al *nô* con respecto a otras formas de expresión teatral japonesa o foránea. Tras establecer esta diferencia cualitativa con respecto a otros tipos de teatro, expuso la siguiente apreciación: “El *Nô* es un arte dramático con características únicas e incomparables, cuyo terreno básico es el hecho de que el Tema Fundamental de la expresión del *nô* es Zen”.<sup>194</sup> A continuación, Hisamatsu sugirió que el hecho de que el teatro *nô* se encuentra basado en el Zen puede ser percibido atendiendo a una representación.

Refiriéndose al momento culminante de la historia del teatro *nô*, expresó que coincidió con un tiempo en que el Zen era especialmente floreciente (durante el periodo Muromachi), y señaló a las figuras de Kan’ami (1333-1384) y Zenchiku (activo en el siglo XV) como sus originadores, apuntando además que ambos estaban influenciados por el Zen. Finalmente observó con gran acierto que “los tratados sobre *nô* de Zeami (1363-1443) y Zenchiku revelan las raíces Zen de este drama”.<sup>195</sup>

Un autor como Thomas Hoover, quien en su estudio sobre la cultura Zen siguió las líneas básicas planteadas por Hisamatsu Sin’ichi, observó que “el drama *nô* es una forma de arte literario nacido del Zen”, y aseguró que “la esencia de la teoría estética Zen es evocada a través de su sugestiva poesía, su comedido pero intenso estilo de actuación, sus máscaras delicadamente talladas, y su lúgubre música y canciones”.<sup>196</sup>

Por su parte, tras presentar brevemente la historia inicial del *nô*, Heinrich Dumoulin expresó que los originadores reales de este arte fueron Kan’ami y Zeami, y realizó algunas apreciaciones sobre la influencia del Zen en la vertiente

---

<sup>194</sup> .- *Ibid.*, p. 100.

<sup>195</sup> .- Cf. *ibid.*, p. 100. En cuanto a Zenchiku, Hisamatsu hace referencia concretamente a su tratado *Rokurin-ichiro*, que divide una representación en seis ciclos. Cf. *ibid.*, p. 101. Sobre Zenchiku y sus tratados sobre *nô*, ver adelante, pp. 645-656.

<sup>196</sup> .- Hoover, Thomas 1977, pp. 147-148. Asimismo este autor atribuyó una influencia Zen al escenario de *nô*, expresando que “es un espléndido ejemplo de arquitectura con influencia Zen”. *Ibid.*, p. 149.



representativa del teatro *nô* –refiriéndose concretamente a su danza y aludiendo a las declaraciones de Hisamatsu–:

Otros elementos, incluyendo las danzas del *shintô* fueron preservados, aunque se mezclaron con el refinado y soberbio estilo *yûgen* que derivó desde el Zen. Por esta razón, Hisamatsu Sin'ichi pudo hablar del *nô* como un “aspecto de la cultura Zen”.<sup>197</sup>

En relación con las apreciaciones de Hisamatsu, Dumoulin también apuntó: “Él ilustra las ‘raíces Zen’ que encuentra en el *nô* por medio de una comparación entre la entrada lenta, solemne, del héroe de la obra de *nô* y la famosa pintura de tinta ‘Śâkyamuni retornando de las montañas’”.<sup>198</sup>

Pero las palabras de Hisamatsu, expresarán más adecuadamente sus propios pensamientos:

La pose representada en la Lámina 27, recuerda a una de Liang K'ai Śâkyamuni (Lám. 1) [ver arriba, fig. 66]. Muestra al *shite*, el danzante o “hacedor”, el actor principal, permaneciendo en la “galería” (*hashigakari*) después de que la cortina ha sido levantada. Su pose es el Sujeto Fundamental que es Nada, vaciado de todo y a punto de entrar en actividad. Esto simboliza la tranquila e inmóvil postura de la No Mente, que es anterior a movimiento y no movimiento, es decir, “el cuerpo y la mente desprendiéndose”, a punto de entrar la actividad de la mente cuerpo liberados.<sup>199</sup>

---

<sup>197</sup> .- Dumoulin, Heinrich 1990, p. 248. Sobre el concepto de estético de *yûgen*, que es una de las “siete características” de la estética *zen* apuntadas por Hisamatsu Shin'ichi en su obra *Zen to bijutsu*, ver arriba, pp. 177-181 y 232-233.

Este término se convirtió en uno de los pilares fundamentales en que se sustenta la teoría sobre teatro *nô* según fue expuesta en algunos de los tratados de Zeami y Zenchiku. Sobre el concepto de *yûgen* según Zeami, ver adelante, pp. 633-635; sobre este mismo concepto, según Zenchiku, pp. 653-655.

<sup>198</sup> .- *Ibid.*, p. 248.

<sup>199</sup> .- Hisamatsu, Sin'ichi 1974, p. 101. Al exponer las “siete características” del arte *zen*, Hisamatsu hizo referencia explícita al teatro *nô* en dos de ellas, concretamente “austeridad sublime”, aludiendo aquí a los cantos de *nô*, y “tranquilidad”, en esta ocasión en relación con la música vocal e instrumental. Cf. *ibid.*, pp. 32 y 36, respectivamente.

Además de las apreciaciones sobre la categoría estética japonesa de *yūgen* y sobre la famosa pose de Śākyamuni, Dumoulin destacó que las poesías *renga* que escribió Zeami pertenecen a lo mejor de la poesía *nô* –algo en lo que están de acuerdo la mayoría de especialistas en teatro *nô*–, y señaló a continuación:

Todos sus escritos reflejan una sensibilidad estética Zen que él adquirió bajo la dirección del *shōgun* Ashikaga Yoshimitsu. Bien versado en Zen, él amaba gestos austeros, insinuaciones, simbolismos, así como sorpresas repentinas. Los dramas *nô* contienen muy poca acción externa; más bien ellos miran hacia el interior y llevan las pasiones y sentimientos a la superficie sólo en tonos tenues. Del Zen, Zeami aprendió que los más profundos e íntimos movimientos del espíritu humano se encuentran más allá de las palabras.[...] <sup>200</sup>

A pesar de las diversas opiniones apuntadas por él mismo y por otros autores sobre la relación del Zen con el teatro *nô*, Dumoulin observó que no puede, estrictamente hablando, considerarse al *nô* como un arte Zen.<sup>201</sup> Esta percepción de Dumoulin se encuentra en oposición con la expresada por Hisamatsu, quien afirmó que el Zen es la base del teatro *nô*. Ante la disparidad existente entre estas y otras varias apreciaciones expuestas por ciertos autores que han aludido a la

---

Asimismo, Hisamatsu se refirió a las máscaras, los trajes y los accesorios del *nô*, como elementos que se encuentran influenciados por el budismo Zen. Mientras en el caso de los accesorios aludió a su carácter simbólico, sobre las máscaras y los trajes realizó alusiones a la famosa teoría de Zenchiku según la que una representación de *nô* se divide en seis ciclos, y atribuyó a los trajes algunas de las “siete características” estéticas que él avanzó en esta misma obra, concretamente las características de “tranquilidad”, “simplicidad” y “austeridad sublime”. Cf. *ibid.*, p. 102.

<sup>200</sup> .- Dumoulin, Heinrich 1990, p. 248.

Por su parte, Hoover ya había señalado que los lazos entre la cultura Zen y el teatro *nô* comenzaron en el momento en que se estableció una relación entre Yoshimitsu y Zeami, y que “a través de Yoshimitsu el teatro *nô* llegó a estar bajo la influencia del círculo de estetas que le rodeaban”. Hoover, Thomas 1977, p. 149

<sup>201</sup> .- Cf. Dumoulin, Heinrich 1990 p. 248. Dumoulin no aclara exactamente por qué no puede considerarse al *nô* como un arte budista Zen, pero probablemente lo que trata de indicar es que este arte no ha sido tradicionalmente realizado por monjes Zen, pues lo mismo opina sobre el arte de los arreglos florales japoneses, que incluye en su obra histórica junto con el *nô* dentro de un apartado titulado *Artes relacionadas*. Cf. *ibid.*, pp. 247-250.

influencia que los ideales del budismo Zen ejercieron en este tipo de teatro, parece lo más conveniente realizar una mayor clarificación. Para este análisis será útil establecer una división entre tres formas posibles de apreciar estéticamente el teatro *nô*.

### **Influencia *zen* en el *nô* como arte representativo**

Por lo que se refiere al estudio del *nô* como arte dramático de carácter representativo, Hisamatsu Sin'ichi señaló influencias en varios elementos. Como vimos, entre ellos destacó la postura mental de los actores, sus movimientos, los cantos del *nô* (*yôyoku*), y la música instrumental (tambores y flauta), además de referirse a los accesorios, trajes y máscaras, e indicar que “el terreno básico en el *nô* es el hecho de que el Tema Fundamental de expresión en el *nô* es Zen”.<sup>202</sup>

Cuando Matsuoka Shinpei fue interrogado sobre la posible relación del Zen con algunos elementos del teatro *nô*, como el escenario, las máscaras, los trajes, los accesorios o la música, respondió que ninguno de ellos guarda relación con el budismo Zen. Al ser cuestionado nuevamente sobre cuáles podrían ser los elementos del *nô* como arte representativo que pueden presentar una influencia del budismo Zen, se refirió a los últimos años de la vida de Zeami. Matsuoka Shinpei mencionó la manera de estar del cuerpo del *shite* o actor principal y el tipo de movimiento que propugnó Zeami durante esta última etapa de su vida,<sup>203</sup> que fue cuando comenzó a manifestar la influencia del budismo de la escuela

---

<sup>202</sup> .- Hisamatsu, Sin'ichi 1974, p. 100.

<sup>203</sup> .- Como ha sido explicado arriba, aunque durante la época de Zeami aún no se había desarrollado ninguna técnica física concreta, él reconoció la gran importancia del estado físico del actor cuando se encuentra enfocado hacia el interior al llevar puesta una máscara.

Según la teoría de Matsuoka, el énfasis de Zeami de “unir todas las cosas a través del espíritu interior” expuesto en *Kakyô*, es indicativo de la importancia que para él tenía la postura que adopta un *shite* o actor principal. Sin embargo, fue la “ingenuidad” de actores posteriores lo que condujo a la invención del *kamae*, que permitía concentrarse interiormente simplemente a través de una técnica corporal. Cf. Matsuoka, Shinpei 1997a, p. 7. Sobre la postura del *kamae*, ver también arriba, pp. 600-604.

Zen Sôtô. Continuó diciendo que entonces se redujo el movimiento físico y surgió lo que se denomina “danza congelada” (*hie sabita*), mediante la que Zeami trataba de impresionar aún más a los espectadores, apuntando además que esta danza tal vez puede proceder de la influencia del *zazen* (que Zeami tuvo ocasión de practicar cuando ingresó en la institución Sôtô Zen).<sup>204</sup>

Sekine Masaru ofreció una explicación de las enseñanzas contenidas en *Kakyô* sobre la manera de estar y la importancia del poder creativo de la mente del actor en relación con esta “danza congelada”. Sekine señala que, tras exponer primero el modo de identificarse con el carácter que se va a representar, Zeami mostró una teoría en la que la mente del actor es usada al cien por cien de su capacidad mientras que el cuerpo debe ser retenido deliberadamente y mantenido en un menor nivel de capacidad. Zeami llamó “reverberación” al efecto que puede producirse al emplear esta técnica, pues a través de unos movimientos ultra controlados el actor se mantiene totalmente a cargo de su actuación, y se convierte así en una poderosa y dinámica fuente de atracción para su audiencia.<sup>205</sup>

A continuación, Sekine explica el efecto de la pausa (*senu hima*), que, al igual que este tipo de danza, añade intensidad emocional a la propia intensidad del drama. Durante una representación de *nô*, el actor principal necesita realizar una pausa debido a que los movimientos son muy abstractos y el lenguaje también es muy complicado a causa de que a veces presenta dobles, e incluso triples sentidos, y se espera que el espectador sea receptivo a lo que está aconteciendo en escena.<sup>206</sup> Zeami expresa en *Kakyô* que este momento de pausa que ha de realizar el actor se encuentra relacionado con la idea de alcanzar el vacío:

*[...] Alcanza el vacío en su actitud mental, y entonces él enlazará los dos fragmentos de la acción. La pausa que articula dos fragmentos de acción tiene que*

---

<sup>204</sup> .- Entrevista a Matsuoka Shinpei. Tokyo, 20-V-1998. Sobre esta danza, ver arriba, p. 599, nota 178.

<sup>205</sup> .- Cf. Sekine, Masaru 1985, p. 93.

<sup>206</sup> .- Cf. *ibíd.*, p. 94.

*ser creada mediante el continuo esfuerzo del actor.*<sup>207</sup>

Al interpretar este pasaje de *Kakyô*, Sekine observó que las ideas de Zeami se encuentran estrechamente relacionadas con los ideales del budismo Zen:

Zeami dice que el momento en que se produce esta pausa es la parte más difícil para el trabajo de un actor, porque aunque no se está moviendo tiene que seguir captando la atención de la audiencia. Cuando esto funciona, la audiencia se encuentra en ocasiones más impresionada, más hechizada, que cuando el actor se está moviendo. Ésta es una ironía que es alcanzada, dice Zeami, porque el actor sigue actuando en su mente. Él nunca desconecta. Él continúa, mentalmente, con la emulación que está proyectando.[...] <sup>208</sup>

El proceso global que se produce, según expone Sekine, es el de una unificación del actor con su subconsciente, lo cual ocasiona naturalmente un efecto unificado ejemplar que enlaza los momentos de pausa con los de movimiento. Sekine aprecia que la idea de alcanzar el “vacío” o la “nada” (*mushin*), tal como es explicada en *Kakyô*, es de hecho altamente positiva:

La nada, en el sentido Zen, significa la completa negatividad del egoísmo en la cual el ego llega a ser uno con el universo. Aquí Zeami está predicando una completa unidad de los actores con todo lo que existe como el mejor modo de alcanzar éxito. En ésta, como en más obvias connotaciones religiosas, Zeami revela la espiritualidad inherente a este arte.[...] <sup>209</sup>

Zeami ofreció asimismo en *Kakyô* instrucciones detalladas sobre los movimientos de los pies, en las que continuó argumentando sobre la restricción deliberada de los movimientos físicos para producir un efecto psicológico más profundo. Aquí, en *Kakyô*, Zeami señaló que una pose aparentemente natural puede ser también una de las más artificiales. Además ofreció una teoría de contrastes en la que los diversos elementos se realzan entre sí con el fin de crear un efecto

---

<sup>207</sup> .- *Kakyô*. Omote, Akira y Katô Sûichi, eds. 1974, p. 200. Citado en *i bíd.*, p. 94.

<sup>208</sup> .- *Ibíd.*, p. 94.

<sup>209</sup> .- *Ibíd.*, p. 95.

más variado, la cual se sustenta en gran parte en la teoría china del *yin* y el *yang* contenida en el *I ching*. Según esta teoría china ancestral, que pasó a formar parte de las doctrinas del taoísmo filosófico, los principios opuestos actúan de modo complementario, y las fuerzas “activas” y “pasivas” proveen la variedad necesaria a lo largo de la vida. Zeami abogó también por esta clase de contraste en el *nô*, donde la quietud puede ponerse de manifiesto en rápidos y vigorosos movimientos, y viceversa.<sup>210</sup>

### **Influencia *zen* en el *nô* como arte literario**

El *nô* pasó de ser una forma ritual a independizarse con Kan'ami y Zeami cuando ambos obtuvieron la protección del tercer *shôgun* Ashikaga Yoshimitsu (1358-1408), con lo que este teatro llegó a alcanzar categoría como arte representativo y arte literario. Tomando sus temas principalmente de obras clásicas de la literatura como *Ise monogatari*, *Heike monogatari* y *Genji monogatari*, así como de los llamados “cuentos religiosos” (*setsuwa shû*) y de leyendas populares (*minkan denshō*), y repletas de versos procedentes de fuentes tanto chinas como japonesas, las poesías de las obras de *nô* se encuentran probablemente entre los mejores ejemplares de la época medieval japonesa.

Por ello no es de extrañar que además de algunos autores que han abordado el estudio del *nô* como forma de arte dramático de carácter representativo, existan otros que, atraídos por sus cualidades literarias, han examinado los textos de *nô* como obras de literatura japonesa. Entre estos últimos, se encuentran también quienes han tratado de extraer las diferentes influencias religiosas que pueden percibirse entre la gran variedad de obras que componen el repertorio del *nô*.

En los textos de *nô* pueden ser distinguidas varias influencias de carácter religioso, principalmente procedentes del budismo (incluido el Zen) y del *shintô* —aunque en la mayoría de las ocasiones se presenta en una forma mixta que fue

---

<sup>210</sup> .- Cf. *ibíd.*, p. 95. Sobre los diferentes niveles en los que Zeami expuso su teoría de contrastes en el *nô*, cf. *ibíd.*, pp. 95-96.

dominante en la época de formación del teatro *nô*–, y también se encuentra presente la influencia del confucianismo. Existen algunas obras en las que se refleja la influencia del budismo Zen, pero, al igual que sucede con la influencia de las otras formas religiosas, ello es así principalmente porque el *nô* refleja el trasfondo de la época. En general, puede decirse que la presencia de una religión determinada depende de la época de cada obra, aunque también existen obras que carecen de connotaciones religiosas y hablan simplemente sobre el amor de la belleza natural, como por ejemplo *Kagetsu*, o sobre diversos tipos de relaciones amorosas, como *Izutsu*, *Kagekiyo*, *Hanagatami*, etc. Como ejemplos de la influencia *shintô* pueden citarse obras como *Aridooshi*, *Kasuga Ryûin* o *Kamo*; y entre las obras de influencia puramente budista, cabría destacar la llamada *Heike* –en la que aparece un monje de la escuela Tendai que recita el *sûtra* conocido en Japón como *Hoke-kyô* o *Myôhô-rengé-kyô* (*Saddharma-puṇḍarîka-sûtra*) y se hace alusión a la iluminación de las mujeres (*nyonin jôbutsu*)–.<sup>211</sup>

En cuanto a la influencia del budismo Zen sobre los textos de *nô*, en su obra titulada *Yôkyoku to bukkyô* (*Textos de nô y budismo*), Hanabusa Ungai se refirió a dicha relación en el capítulo 4, *Yôkyoku to Zen* (*Textos de nô y Zen*).<sup>212</sup> Hanabusa expuso que aunque muchos autores dicen que existen obras que presentan relaciones con el Zen, no presentan en realidad una idea profunda del Zen, y que esta influencia se refleja simplemente en la forma exterior de ciertos textos o en el préstamo de algunos términos.<sup>213</sup>

Hanabusa observó que la obra *Yamanba* (o *Yamauba*), es la primera obra que presenta “color” Zen, es decir, que utiliza términos Zen en los *yôkyoku* o textos de *nô* para ser cantados. Este autor expuso que el texto de *Yamanba* no expresa la filosofía Zen con gran profundidad, aunque destacó que se trata de la obra más antigua con influencia Zen, pues sus letras expresan ideas Zen. Asi-

---

<sup>211</sup> .- Entrevista a Yokoyama Tarô. Tokyo, 13-V-1998.

<sup>212</sup> .- Cf. Hanabusa, Ungai 1917, pp. 119-143.

<sup>213</sup> .- Cf. *ibid.*, pp. 119-120.

mismo, apreció que la mayoría de las otras obras que él cita a continuación conteniendo ideas Zen, muestran la influencia de esta obra.<sup>214</sup>

Hanabusa señaló que en los textos de las obras *Sesshōseki*, *Hōkasō* y *Kurumasō* aparecen monjes Zen. En *Sesshōseki*, se desarrolla un diálogo en forma de pregunta y respuesta *zen* (*zen-mondō*), lo mismo que sucede en la obra *Kurumasō*, donde el monje Zen entabla un diálogo en forma de *zen-mondō* con un *tengu* y consigue convencer a este espíritu de la montaña para que no mate más. No obstante, según expuso este autor, el Zen estaba de moda en esta época, y estas obras no muestran un contenido relacionado con las ideas del budismo Zen, sino que sólo adoptaron los personajes y la forma, no siendo tampoco obras muy importantes filosóficamente.<sup>215</sup> Finalmente, señaló la influencia del Zen en la obra *Sotoba Komachi*, en la que la poetisa Ono no Komachi entabla un diálogo siguiendo el estilo de *zen-mondō* con un monje de la escuela Shingon y su ayudante. Hanabusa indicó que esta obra expresa un cierto contenido *zen*, puesto que, tras pensar que era pobre sin casta, Ono no Komachi comprendió que era en realidad un ser iluminado. Este autor observó además el uso de la palabra *honrai-muichimotsu*, que es una expresión muy empleada en el budismo Zen, la cual significa que todas las cosas carecen de esencia o realidad. Sólo existe *mu*. No hay que apegarse u obsesionarse con nada. Tal pensamiento, según subrayó Hanabusa, aparece expresado en *Sotoba Komachi*.<sup>216</sup>

En esta obra, la protagonista es la famosa poetisa Ono no Komachi. Komachi, quien fuera una vez una dama cortesana, una de las “seis grandes poetisas” de principios del periodo Heian, además de una mujer famosa por su belleza y su vida romántica, es ahora una pobre mendiga de extremada edad. Aparece en escena llevando una máscara de “mujer vieja”, peluca de “mujer vieja”, sombrero maltrecho y una vara en su mano. Tras recitar un monólogo en el que ex-

---

<sup>214</sup> .- Cf. *ibíd.*, pp. 120-122. Sobre la obra *Yamanba*, ver adelante, pp. 617-618.

<sup>215</sup> .- Cf. *ibíd.*, pp. 122-137. En relación con el *tengu*, ver arriba, pp. 589.

<sup>216</sup> .- Cf. *ibíd.* 139-143.



presa su queja por su aspecto miserable, se quita el sombrero y se sienta sobre una tabla funeraria (*sotoba*).

Cuando aparece el monje seguido de su acompañante, reparan en el hecho de que una mendiga se encuentra sentada sobre un *sotoba*, y reprenden su actitud por no respetar un símbolo sagrado del cuerpo de Buda. Komachi responde que ella pensó que se trataba de una simple tabla de madera podrida y declara ante las insistentes preguntas del monje que ella también es un árbol caído y que, por tanto, por qué no ha de descansar junto a esa madera. Tras ser advertida por el monje de que su acción no está en conformidad con los caminos que dirigen a los seres humanos hacia la salvación, Komachi alega que, al contrario, muchos caminos conducen a la salvación, y durante el intenso diálogo que sigue le dice que se olvide de las distinciones entre las cosas (en definitiva, sobre si se trataba de un *sotoba* o de una tabla cualquiera).

En esta parte del diálogo se exponen en forma de *mondô* los versos de Shên-hsiu y Hui-nêng que, según se encuentra expresado en el *Sûtra del estrado del sexto patriarca*, fueron escritos en una pared del templo del quinto patriarca, Hung-jen, cuando éste mandó que cada uno de sus discípulos escribiera un poema que demostrase el nivel de su iluminación para poder decidir sobre la transmisión del patriarcado.<sup>217</sup> En el diálogo que se entabla sobre el tema de la no-dualidad en la obra *Sotoba Komachi*, mientras el monje y su acompañante recitan alusiones al poema de Shên-hsiu, Komachi responde con alusiones al poema de Hui-nêng. Esta parte del diálogo dice así:

*Ayudante: Lo que es llamado Mal.*

*Komachi: Es también Bien.*

*Monje: Lo que es llamado pasión.*

*Komachi: Es iluminación.*

*Ayudante: ¿El árbol de la iluminación?*

*Komachi: No hay tal árbol.*

---

<sup>217</sup> .- Para una traducción de estos poemas, ver arriba, volumen I, pp. 359-360.

*Monje: ¿El espejo de la mente que todo lo refleja?*

*Komachi: No existe tal espejo.*<sup>218</sup>

Tras este diálogo el coro interviene proclamando la verdad esencial del Zen en forma de *ageuta*:<sup>219</sup>

*La verdad es el vacío [honrai-muichimotsu];*

*El hombre y Buda no son diferentes.*

*Por su palabra sagrada*

*Tanto a ignorantes y a sabios*

*Él ha prometido salvar.*

*¿No debería entonces el camino del pecado*

*Conducir al fin a la salvación?*

*Así ella habló*

*Y el monje:*

*“Ésta no es una mendiga sin casta,*

*Sino un alma iluminada”.*

*E inclinando sus cabezas hacia el suelo*

*Tres veces le rindieron reverente homenaje.*<sup>220</sup>

En cuanto a los diversos grados de contenido *zen* que pueden percibirse a través de los textos literarios del *nô*, Sagara Tooru investigó más recientemente a través de los citados textos la posible influencia del budismo Zen en este tipo de teatro, y descubrió la existencia de diferentes grados de relación. Sagara señaló que en las obras de los últimos años de la vida de Zeami pueden observarse al-

---

<sup>218</sup> .- En Japanese National Commission for UNESCO, comp. *Proceedings of the International Symposium on the Theatre in the East and the West* (Tôkyô 1963). Tôkyô, 1965, pp. 285-286.

Los textos de la obra *Sotoba Komachi* que aquí se presentan se encuentran basados en la traducción de la Nippon Gakujutsu Shinkokai, y fueron especialmente arreglados para la representación que tuvo lugar en 1963.

<sup>219</sup> .- *Age-uta* es básicamente una parte cantada con entonación elevada, con un ritmo fijado que suele constar de diez unidades de 5 y 7 sílabas. Este término se relaciona con *sage-uta*, que es una secuencia cantada con entonación baja mediante un ritmo fijado que usualmente es de 5 y 7 sílabas y precede al *age-uta*. El *age-uta* es a menudo usado por el *shite* tras su entrada, y en el primer pasaje coral.

<sup>220</sup> .- En Japanese National Commission for UNESCO, comp. 1965, p. 286.

gunas ideas del Zen y destacó la obra *Yamanba*. En cuanto a esta obra, Sagara observó que había sido atribuida según ciertas teorías a Konparu Zenchiku o a su maestro Zen Ikkyû Sôjun, pero que a través de varios estudios realizados recientemente los investigadores piensan que es de Zeami, una opinión que también él comparte al creer que en *Yamanba* se expresa el mismo tipo de pensamiento que en otras obras de Zeami.<sup>221</sup> A continuación explicó la filosofía inherente a esta obra y expuso su relación con la filosofía del budismo Zen. Pero antes de exponer las conclusiones de Sagara, será conveniente exponer brevemente el argumento de la obra *Yamanba*:

Escena primera: Una artista pública apodada Hyakuma-yamanba, que se había hecho famosa por una cancioncilla sobre una bruja de montaña, camina entre un paso montañoso en su camino al templo Zenko-ji. Al anochecer se encuentra con una mujer que le ofrece acomodo durante la noche. Esta mujer le cuenta a la artista que había esperado mucho tiempo la oportunidad de poder oír la famosa cancioncilla sobre la bruja de montaña, y le confiesa que ella es el fantasma de esa misma bruja. La artista, aunque asustada, accede al requerimiento. La mujer le dice que se mostrará en su verdadera forma de bruja si la invitada canta la canción a la luz de la luna, y tras estas palabras desaparece.

Escena segunda: Por la noche la bruja aparece –ahora en la forma de un demonio de las montañas de aspecto terrible como había prometido–. Ella interpreta una serie de danzas mientras la copla es declamada por la artista. Después de eso, desaparece de nuevo.<sup>222</sup>

Yamanba vivía en la naturaleza, cambiaba de forma como las nubes y llegó a adoptar forma de demonio. Para iniciar su explicación sobre el contenido ideológico de esta obra, Sagara expone que la montaña (*yama*) es el símbolo de la no dualidad, lo cual ya es indicativo de la manera de pensar Zen, y que esta obra tiene sentido Zen porque en ella se muestra una visión de un personaje, Yamanba, que se encuentra fuera del dualismo.

---

<sup>221</sup> .- Cf. Sagara, Tooru 1990, pp. 232-235.

<sup>222</sup> .- Cf. Toki, Zemmaro 1954, pp. 174 y 177; Nishino, Haruo y Hada, Akira 1987, p. 151.

La montaña es un símbolo de la verdadera forma del universo, algo superior a la dualidad. Yamanba, nombre que significa mujer de la montaña, no es un ser humano corriente, sino que tiene una existencia espiritual. Sin embargo, durante la primera parte de la obra, aunque vive en la montaña, todavía no puede incorporarse o unificarse a ella (obtener el *satori*), porque se aferra a las cosas (abriga dualismo). Quería danzar y oír el canto, sigue explicando Sagara, para liberarse del dualismo. Debido a su sentimiento interior de aferrarse u obstinarse y a la carencia de pureza en su corazón, surge en la segunda parte una apariencia exterior de demonio. Ella, en definitiva, quiere salir del ciclo de las reencarnaciones y por ello deseaba escuchar la canción, esperando salir así del *karma*.

Esta obra es presentada de este modo como un símbolo de antidualismo. El bien y el mal son una misma cosa. No son dos cosas separadas. La gente piensa normalmente que Yamanba es un ser demoníaco, pero ayuda a la gente en la montaña. Sagara expone finalmente que la obra deja sin explicar si Yamanba alcanza o no la iluminación, porque al dejarlo abierto se gana mayor profundidad. Según este autor, tal vez no haya alcanzado totalmente el *satori*, porque si se piensa en eso se establece un dualismo; por ello, la obra muestra que no hay que tratar de obstinarse o aferrarse a la idea de alcanzar el *satori*.<sup>223</sup>

Matsuoka Shinpei señaló que, además de las mencionadas *Yamanba* (por su contenido ideológico), *Sotoba Komachi*, (obra en la que se hace uso de un *zen-mondô*), *Sesshōseki* y *Kurumasō* (en las que el *waki-sō* es un monje de la escuela Sôtō Zen y se desarrolla un diálogo en forma de *zen-mondô*), y *Hokasō* (en la que también aparece un *waki-sō* que representa a un monje Zen), habría que añadir otras dos a la lista de textos que presentan elementos del Zen: *Jinen koji* (obra en la que aparece un monje Zen anterior al establecimiento de las escuelas Zen) y *Hōka no Zenji* (en la que aparece un monje que no posee nada después de dejar todo).<sup>224</sup>

---

<sup>223</sup> .- Sagara, Tooru 1990, pp. 232-247.

<sup>224</sup> .- Entrevista a Matsuoka Shinpei. Tokyo, 20-V-1998.

## **Influencia *zen* en los tratados sobre *nô***

Existe otra manera de abordar el estudio de la influencia *zen* en el *nô*: atendiendo en concreto al género *nôgakuron* o “tratados sobre el arte del *nô*”. Al igual que ocurre con otros dos modos posibles de apreciar estéticamente este teatro –como arte representativo o arte literario–, la figura de Zeami Motokiyo, actor, dramaturgo y creador de la teoría estética del *nô*, ha de situarse en el foco de atención cuando se trata de estudiar este género. De modo similar, la atención ha de centrarse también en la figura de su yerno y sucesor, Konparu Zenchiku, cuya importancia como actor, dramaturgo y teórico del *nô*, le sitúa sólo detrás de su padre político en su contribución al desarrollo de la estética del *nô*.

En la medida en que en los trabajos de estos autores sobre teoría del *nô* se encuentra consignada la sabiduría de la representación de *nô*, una labor imprescindible para la comprensión de este tipo de teatro es la de exploración e interpretación de estos textos. No obstante, los escritos de estos autores, al mismo tiempo teóricos y literarios, son tan fascinantes como difíciles de entender; tal es así que, en ocasiones, el erudito y melancólico misticismo que se desprende de ellos parece constituir la verdadera esencia del *nô*.

Es en algunos de los tratados sobre teatro *nô* escritos por Zeami y Zenchiku donde puede percibirse una mayor y profunda influencia de las enseñanzas del budismo Zen, por lo que a pesar de las dificultades que entraña su interpretación, resulta preciso dirigir una atenta mirada si se quieren descubrir las raíces Zen en este drama.

Hay que tener en cuenta, sin embargo, que dicha influencia es solamente perceptible en los tratados que ambos compusieron a partir de que comenzaron a apreciar de un modo estético los ideales contenidos en este movimiento de budismo, hecho que no sucedió hasta una etapa muy avanzada en la carrera de ambos, y que normalmente presentan una influencia que se encuentra limitada en gran parte al uso de un vocabulario *zen*. Por consiguiente, resulta muy difícil refundir tales tratados en un lenguaje que pueda hacer inteligible el legado del

budismo Zen en este tipo de teatro para artistas de otras tradiciones dramáticas o el público en general.<sup>225</sup>

Los tratados de Zeami sobre el arte del *nô* contienen muchas tipologías que son puramente descriptivas, las cuales le sirvieron para identificar y categorizar estilos aceptados o principios de representación. Por ejemplo, Zeami discute el *go'on* –cinco variedades de vocalización que acompañan a diferentes composiciones; felicitación, *yûgen*, amor, tristeza y lo “sublime” (*rangyoku*)– en tratados como *Go'ongyoku* y *Go'on*. Al mismo tiempo, el modo jerárquico de clasificación se amolda a su tema principal, el entrenamiento de un joven actor.

En su primer tratado, *Fûshikaden*, Zeami describió la cultivación de la “flor” (*hana*), en diferentes etapas de la carrera de un actor. Asimismo, en sus posteriores tratados expuso numerosas tipologías como, por ejemplo, la idea de *jo*, *ha*, *kyû* para organizar un programa de un día de duración, debido a que el número de obras representadas variaba según la ocasión y los requerimientos de

---

<sup>225</sup> .- Según observa Arthur H. Thornhill: “Estos tratados pueden ser también investigados como lo que Michel Foucault llamó “monumentos”, los objetos de estudio en su noción de “arqueología del conocimiento”. Es decir, en lugar de investigar los artefactos del discurso cultural como “documentos” –los velados, incompletos registros de los pensamientos iniciales del escritor, de un significado más coherente que debe ser extraído– el arqueólogo respeta la integridad del monumento como objeto de discurso con su propia identidad, su propio volumen. Así, el objetivo declarado no es interpretar, sino más bien “definir discursos en su especificidad; mostrar en qué modo el establecimiento de reglas que ellos pusieron en operación es irreducible a cualquier otro; a seguirles la entera medida de sus cadenas exteriores, con el fin de ponderarlos mejor”. Thornhill III, Arthur H. 1993, p. 4. Cf. Michel Foucault. *The Archeology of Knowledge*. A. M. Sheridan Smith, trad. New York: Harper Colophon Books, 1976, p. 139.

Para el estudio del género *nôgakuron*, la actitud expuesta por Foucault sugiere que es necesario prestar atención a los modos específicos de expresión. Como señala Arthur Tornhill: “Algunos lectores occidentales (y traductores) recorren los escritos de Zeami para extraer un significado práctico, un cuerpo de conocimiento que pueda ser transferido a otro contexto. En el proceso, marginan un aspecto extremadamente importante de los textos originales: sus extensas alusiones a las tradiciones literarias e intelectuales corrientes en el Japón medieval. Para el lector familiar con esas tradiciones, Zeami no es simplemente un dramaturgo y actor que produce un arte intemporal, él es un participante principal en el desarrollo del discurso intelectual y cultural de su tiempo”. Thornhill III, Arthur H. 1993, p. 4.

sus patrones.<sup>226</sup> Pero entre todas las tipologías establecidas por Zeami,<sup>227</sup> probablemente la más poética de todas sea la que se expone en su tratado *Kyûi shidai* (*Progresión de los nueve grados*), representativo de la concepción de sus últimos años, cuyo título hace referencia a los nueve niveles de realización que un actor puede alcanzar –en correspondencia con los niveles que, según se expone en la doctrina del Zen, es preciso traspasar para poder obtener la iluminación–.<sup>228</sup>

En cuanto al famoso sistema de Zenchiku, “seis círculos y una gota de rocío” (*rokurin ichiro*), que expuso en varios de sus tratados, se trata de una construcción simbólica que presenta ecos de los tratados de Zeami, así como de otros muchos modelos relacionados. Este sistema no presenta un único prototipo ni en las tradiciones artísticas ni en las religiosas o intelectuales, sino que su creador trató de alinear tipologías establecidas de teoría poética y dramática, doctrina budista de diferentes escuelas, pensamiento confucianista y cosmología *shintô*.

Antes de pasar a analizar algunos de los contenidos y conceptos estéticos que pueden expresar una cierta influencia del budismo de Meditación, según fueron empleados por Zeami y Zenchiku en algunos de sus tratados sobre *nô*, parece oportuno dirigir la mirada hacia sus biografías o trayectorias vitales, con lo que se podrán encontrar los elementos necesarios para realizar una adecuada inter-

---

<sup>226</sup> .- Según explica Sekine Masaru: “La idea de dividir mediante *jo*, *ha*, *kyû*, fue usada originalmente en el *bugaku* y Zeami la empleó en el *nô*. *Jo* significa el comienzo, una parte introductoria del programa. Obras del primer y segundo grupo eran escogidas como obra, u obras, de *jo*, para celebrar la paz del mundo, para traer prosperidad a la nación y para mostrar gratitud a los dioses. *Ha* significa la parte desarrollada, media, del programa. Incluye el tercer y el cuarto grupo de obras, que son las más dramáticas.[...] *Kyû* significa concluir la parte final del programa. Para ésta, sólo debe ser elegida una pieza del quinto grupo. Existe una gran diferencia entre obras de *ha* y *kyû*, la cual marca un repentino cambio desde intensidad dramática lenta y gentil para girar hacia un vigoroso y espectacular drama”. Sekine, Masaru 1985, p. 70. Sobre la idea de *jo*, *ha*, *kyû*, ver también adelante p. 631, nota 249.

<sup>227</sup> .- Sobre los grupos temáticos que Zeami estableció para las representaciones de *nô*, ver arriba, pp. 579, nota 156.

<sup>228</sup> .- Como observa Sekine Masaru en referencia a *Kyûi*: “Este tratado es poético en expresión y emplea un lenguaje semejante al del budismo Zen”. Sekine, Masaru 1985, p. 15. Sobre este tratado, ver adelante, pp. 629-630 y 638-639.

pretación sobre el grado específico de influencia *zen* que es manifestado en ciertos tratados.

### **Trayectoria de Zeami**

Se ha dicho en ocasiones que esta forma escénica fue utilizada por el Zen como vehículo de expresión dramática de sus ideas desde que adquirió su forma definitiva con el sacerdote sintoísta Kan'ami Kiyotsugu (1333-1384) y su hijo mayor Zeami Motokiyo (1363-c.1443). Ambos contribuyeron ciertamente a unificar los elementos de danza y música de los rituales religiosos y las formas teatrales populares existentes en su tiempo, e integrar las historias y la estética de los siglos XIV y XV hasta producir la forma del *nô* –un drama musical extremadamente estilizado– tal y como se conoce hoy día, pero una cosa muy distinta es que utilizaran esta forma teatral exclusivamente como un vehículo de expresión dramática de las ideas del budismo Zen.

Asimismo, se ha afirmado repetidamente que a través del tercer *shôgun* Ashikaga Yoshimitsu el teatro *nô* llegó a estar bajo la influencia del círculo de estetas que le rodeaba, y que fue entonces cuando se iniciaron los lazos entre la cultura Zen y el teatro *nô*, puesto que la corte del *shôgun* estaba, a su vez, profundamente influida por los maestros Zen. Aunque esto puede ser así en cierta medida, resulta interesante indicar que, si bien es cierto que Yoshimitsu acogió muy favorablemente el arte de Kan'ami y Zeami, y que el Zen alcanzó un cota elevada de popularidad a partir de la época de Yoshimitsu –la cual marca de hecho uno de los puntos culminantes de la cultura Zen–, es preciso reconocer que este *shôgun* no favoreció al Zen más que a otras escuelas de budismo y que su interés por este movimiento Zen en concreto se debió a su interés por la cultura china en general.

Fue Yoshimochi (1386-1428), el cuarto *shôgun* Ashikaga y sucesor de Yoshimitsu, quien mostró un verdadero interés por el budismo Zen. Yoshimochi puso al Zen por encima de las otras escuelas, incrementándose entonces los se-



guidores del Zen, incluido Zeami.<sup>229</sup> Las enseñanzas del Zen, que inspiraron mucha literatura y arte en Japón durante los siglos XIV y XV, no parece que pudieran llegar al *nô* con Kan'ami, pues era un sacerdote *shintô* que en ningún momento tuvo relación con este movimiento. Sin embargo, sí es conocido el hecho de que tanto Zeami como Zenchiku fueron seguidores del budismo Zen.<sup>230</sup>

Anteriormente a la época de formación del *nô*, cuando Kan'ami y Zeami independizaron definitivamente este teatro elevándolo desde una ceremonia ritual a la categoría de “arte representativo”, la estética del *nô* tenía nula importancia; los actores, personas pertenecientes a los estratos más bajos de la sociedad, eran tratados como simples entretenedores deambulantes. Sin embargo, en cualquier época pueden surgir los ídolos agraciados, y eso sucedió en el siglo XIV con la aparición de Zeami. Pero Zeami, un joven guapo vestido como una chica, que lucía una cola de cabello negro y largo, se maquillaba de blanco y se pintaba los labios, no fue sólo eso, sino un talento que bailaba, cantaba y actuaba bien, además de ser muy hábil componiendo poesía. Este joven floral de 12 años y su padre Kan'ami de 42 años, se encontraban a punto de probar fortuna en una actuación de *sarugaku* en *Ima-gumano-sarugaku* en 1374.

Kan'ami y su hijo ya habían obtenido mucha fama por sus actuaciones de *nô* en el templo Daigo-ji, las cuales se desarrollaban durante siete días consecutivos; pero ahora quisieron tentar la suerte en el santuario Ima-gumano con la presencia del *shôgun* Ashikaga Yoshimitsu. El resultado de esta actuación fue que Yoshimitsu se enamoró perdidamente de Kan'ami y de su hijo. Así, de repente, Kan'ami se convirtió en una estrella y Zeami en el preferido del joven *shôgun*, quien contaba por entonces con 17 años de edad.

Un año después, Zeami se encontró con Nijô Yoshimoto (1320-1388), el número uno entre los cortesanos, quien era un gran maestro de *renga* y también

---

<sup>229</sup> .- Sobre el teatro experimental que realizó Zeami en la época de dominio de Yoshimochi, cf. Matsuoka Shinpei 1991b, pp. 64-69.

<sup>230</sup> .- Entrevista a Matsuoka Shinpei. Tokyo, 20-V-1998.

se enamoró de él a primera vista. Nijô Yoshimoto le cambió el nombre de Oniyasha (“diablo”), por el más elegante de Fujiwaka, que significa “joven glicinia”.<sup>231</sup> Tres años después, Fujiwaka, que entonces contaba con 16 años, se hizo famoso en todas partes de Kyoto como un genio de la poesía a partir de una fiesta celebrada en la casa de Nijô Yoshimoto en la que compuso unos excelentes versos.<sup>232</sup> El origen del concepto “flor” (*hana*), que Zeami mantuvo durante toda su vida, se encuentra en esta época.<sup>233</sup>

Como su época de menino favorito de la corte de Yoshimitsu fue tan brillante, hubo de tener una dura época como actor cuando cambió su voz a los 17 o 18 años. Cuando tenía 22 años perdió a su padre y maestro, Kan’ami, y hubo de ser entonces una gran responsabilidad tener que tomar el liderazgo de su compañía.<sup>234</sup> Ya no tenía la belleza ni la fama de su época anterior, ni aún estaba maduro como actor. No era alto, y probablemente eso fue también una desventaja.

El gusto del *shôgun* y la iniciativa teatral se trasladaron de la compañía Yamato Sarugaku Kanze-za, liderada por Zeami, a la Oumi Sarugaku Hie-za,

---

<sup>231</sup> .- La glicina o glicinia (también vistaria) es una planta de origen chino, con flores azuladas o moradas en grandes racimos. *Waka* es el adjetivo de *wakai* (joven). Este nombre (*chigô-na*) no es su propio nombre, sino el nombre artístico que se usa sólo mientras se es joven (hasta que se pasa la iniciación para ser adulto).

Según expone Sekine, el nombre de escena de Fujiwaka sugiere el arte más sofisticado y elegante que él desarrolló de acuerdo con el gusto de patrones aristocráticos. Cf. Sekine, Masaru 1985, p. 13.

<sup>232</sup> .- Sobre la relación artística entre Zeami y Nijô Yoshimoto Sekine observa: “Zeami aprendió mucho de Nijô: sobre poemas *waka* y *renga* y sobre filosofía Zen según podía ser aplicada a las artes”. *Ibid.*, p. 37. Aunque Nijô fue un gran poeta de *renga*, la última afirmación de Sekine no parece corresponderse con la realidad, puesto que no existe documentación alguna que lo demuestre, ni Zeami reflejó ideas o vocabulario *zen* en su primer tratado, *Fûshikaden*, escrito cuando tenía alrededor de 40 años.

<sup>233</sup> .- *Hana* es “la impresión visual que el actor produce en la audiencia”. Sobre este importante concepto en la teoría estética de Zeami, ver adelante, pp. 631-632.

<sup>234</sup> .- Sekine destaca que, a pesar de la nueva responsabilidad de Zeami como líder de su compañía, habiendo sido protegido por el más poderoso de los patrones, el *shôgun*, habiendo sido aconsejado por uno de los poetas más refinados, Nijô Yoshimoto, y habiendo ganado impulso y categoría gracias a los esfuerzos que puso en ajustarse a las técnicas de actuación de su padre, logró desarrollar aún más su propio arte teatral. Cf. Sekine, Masaru 1985, p. 13.

que contaba con el actor estrella Inuô. Este Inuô, que bailaba fuerte y brillantemente, gustó de la belleza decorativa simbolizada por el Pabellón de Oro de Kitayama, y se convirtió en el álgter ego del *shôgun* en el mundo teatral. Sin embargo, Zeami mantuvo bien su posición de número dos e intentó introducir el “baile de ninfa” (*ten'nyo no mai*), la actuación preferida de Inuô.<sup>235</sup>

En el año 1408, cuando Zeami tenía 46 años, murió Ashikaga Yoshimitsu. Su primer hijo, Ashikaga Yoshimochi, heredó el poder como *shôgun*. Como Yoshimitsu había tratado mal en sus últimos años a Yoshimochi, el hijo negó todas las políticas de su padre. Inuô cayó en esa época. Zeami sacó ventaja de ser el número dos y se pegó insistente y pacientemente a este nuevo poderoso.<sup>236</sup>

Matsuoka Shinpei observa cómo a partir de este momento comenzó a ser perceptible en Zeami la influencia del budismo Zen. Según explica este autor, los veinte años del dominio de Yoshimochi fueron la época dorada del Zen. Yoshimochi fue un devoto del Zen, y todo el mundo se inclinó como un alud hacia el Zen con el fin de caerle en gracia. Zeami también fue uno de ellos, pero él tenía también sus propios motivos. Era su época de cincuentón, y resintiéndose gravemente de su cuerpo al hacerse viejo, buscó una nueva fase de *nô* adecuada para la “ancianidad”. A partir de ese momento, él descubrió que el cuerpo encima de un escenario podía ser equivalente con el cuerpo del *zazen*, “el cuerpo sin movimiento” que permanece lleno de concentración conteniendo el movimiento exterior.<sup>237</sup> Fue también el momento en que el teatro japonés descubrió

---

<sup>235</sup> .- Cf. Matsuoka, Shinpei 1998, p. 146. Como observa Matsuoka Shinpei, hasta entonces, la característica de la compañía Kanze había estado basada en la comicidad del diálogo y de la acción. Sin embargo, a partir de entonces, su arte comenzó a convertirse en *nô* elegante que pone énfasis en la danza y el canto, llamado *yûgen nô*. Cf. *ibíd.*, p. 146.

<sup>236</sup> .- Cf. *ibíd.*, p. 148.

<sup>237</sup> .- Existe un documento del registro de Zeami como monje Zen en el templo Hukan-ji de la escuela Sôtô, en la actual prefectura de Nara.

Además, recientemente ha sido descubierto un diario de un monje Zen que vivió en el mismo templo que Zeami, en el que se refleja un retrato humano conmovedor de los años que pasó en el templo el gran maestro de *nô*. En este diario se narra que cuando los monjes del templo tomaban una pausa tras los periodos de meditación, Zeami

por primera vez la belleza de la ancianidad, el teatro del “cuerpo sin movimiento” que avanza en la dirección de describir al ser humano desde su dimensión profunda o interior.<sup>238</sup> En este momento, resultó que además hicieron su aparición las obras de *mugen nô*, como Izutsu (fig. 92), que descienden hasta el fondo de la inconsciencia.<sup>239</sup>

El joven ídolo se convirtió con el paso de los años en un maestro, y persiguió un teatro demasiado complicado. Su sobrino Motoshige (On'ami después), a quien Zeami había tomado en adopción y señalado como su sucesor, le cortó el paso a Zeami. Motoshige fue un actor genial, pero tenía que desistir de ser líder de la compañía Kanze en su futuro por el nacimiento de Motomasa, el primer

---

actuaba para ellos y representaba sátiras cómicas para el regocijo de todos los presentes. Cf. Brandon, James R., ed. 1997, p. 9.

<sup>238</sup>.- Según indica Matsuoka Shinpei sobre la relación de Zeami con la corriente Zen: “Durante la época de Yoshimochi, cuando Zeami entró en sus 50 años de edad, seguramente practicó *zazen*. Cuando contaba con 60 años se hizo monje de la escuela Sôtô, y escribió muchas obras de *nô* durante esta época que reflejan cierta influencia Zen”. Es interesante aclarar que en el Sôtô Zen no se practica el *zen-mondo*, como aparece en algunos diálogos de *nô*, sino que sólo se practica *zazen* (*shikan-taza*), lo que supone una distinción fundamental para poder entender la clase de influencia que recibió Zeami del budismo Zen. Entrevista a Matsuoka Shinpei. Tokyo, 20-V-1998.

Otro autor que investigó la relación entre Zeami y el budismo Zen fue Kôsai Tsutomu. En su obra titulada *Zeami shinkô* (*Nueva investigación sobre Zeami*), aparece un capítulo titulado “Zeami no Zenteki kyô yô” (“Base de educación Zen de Zeami”) donde se dedica a mostrar la relación de Zeami con la cultura japonesa y el budismo Zen, con especial referencia al vocabulario Zen que Zeami empleaba.

Tras señalar que Zeami tuvo desde joven tuvo gran oportunidad de absorber los conocimientos de su época, al recibir una educación muy amplia en los campos de la filosofía, la literatura y las artes, expone que a partir de la época de Yoshimochi se convirtió en un actor de vanguardia debido a su interés por el Zen. Kôsai también señala que el hecho de pertenecer a la escuela Sôtô, condujo a Zeami a emplear en sus tratados términos Zen sacados de libros de esta escuela. Pero, según aprecia este autor, Zeami no sólo utilizó términos Zen en los que introdujo aportaciones personales, sino que, a medida que avanzaba en edad, inventó además los suyos propios imitando el estilo del lenguaje Zen. Cf. Kôsai Tsutomu 1962, pp. 20-39.

Sobre la relación de Zeami con el budismo de la escuela Sôtô Zen, puede consultarse también la obra de Nishio Minoru *Dôgen to Zeami*, escrita en 1965.

<sup>239</sup>.- Cf. Matsuoka, Shinpei 1998, p. 148. Sobre la estructura de este tipo de obras, ver arriba, pp. 583-584. Pueden consultarse las obras de Zeami en Hare, Thomas Blenman 1986.

hijo de Zeami. En el año 1428, cuando murió Ashikaga Yoshimochi y su hermano Yoshinori (1394-1441) heredó el puesto de *shōgun*, éste favoreció a Motoshige, pues de hecho ya era su preferido desde hacía años. Mientras este actor se convirtió en el número uno, Zeami, por el contrario, fue perseguido y desterrado finalmente a la isla de Sado.<sup>240</sup> Cuatro años después, le sorprendió allí la noticia de la muerte de su hijo Motomasa. A pesar de eso, y teniendo más de 70 años de edad, su pasión hacia el *nō* nunca decayó. En la carta que escribió a Konparu Zenchiku, su yerno que vivía en Nara, después de mostrarle su agradecimiento por cuidar de su mujer y por mandarle mucho dinero a Sado, le respondió atentamente a una cuestión sobre el papel de demonio (*oni no nō*). Aquí se muestra la figura de un personaje que mantiene la espalda recta en cualquier situación. Escribió *Kintō-sho* cuando tenía 74 años. Fue el último mensaje suyo a este mundo. Desde entonces no tenemos noticias de él.<sup>241</sup>

### Tratados de Zeami y conceptos estéticos

En la época de Zeami, cuando se produjo un cambio drástico en el establecimiento del *nō* como arte dramático, pueden apreciarse dos fases en el estilo de representación del teatro *nō*. La primera coincide con la escritura de su primer tratado, *Fūshikaden* (*Transmisión de formas de actuación y la figura del viento y la flor*).

En esta obra se percibe un interés por la gracia de los gestos mímicos (*mono-mane*) y la imitación, lo que aparentemente derivó en un teatro muy directo y realista. En la segunda fase, durante la etapa de su vida en la que tuvo gran in-

---

<sup>240</sup> .- La razón de esta persecución es incierta. Algunos autores dicen que fue porque Zeami no nombró al actor favorito del *shōgun* Yoshinori, Motoshige, como a su sucesor; otros porque Zeami no reveló los secretos de su arte o no permitió a Motoshige ver sus tratados secretos de instrucciones. Según señala Sekine: “Él no se debió sentir capaz de revelar el material puesto que creía firmemente que este conocimiento debería ser transmitido a una persona solamente en cada generación, y él ya había pasado la suya propia a su hijo Motomasa”. Sekine, Masaru 1985, pp. 37-38.

<sup>241</sup> .- Cf. Matsuoka, Shinpei 1998, p. 150.

fluencia del budismo Zen, Zeami concedió gran importancia a la concentración interior del actor.<sup>242</sup>

Hacia el tiempo en que Zeami contaba con 40 años de edad, parece que es cuando finalizó la parte principal de su tratado llamado *Kadenshō* (luego titulado *Fūshikaden*), que fue redactado durante los dieciséis años anteriores.<sup>243</sup> Este tratado, que se encuentra basado principalmente en las enseñanzas y teorías que su padre le transmitió, cubre un rango de temas mucho más amplio que el de otros tratados. Comenzando con las técnicas de entrenamiento y actuación, la historia del teatro *nō* y su significado, culmina con una discusión sobre la creación de *hana*, una especial clase de emoción estética.<sup>244</sup>

Durante el cambio que se produjo en el gusto de Yoshimitsu, cuando comenzó a preferir al actor Inuō, así como durante el primer periodo del dominio de Yoshimochi, quien prefería las representaciones de *dengaku* y favoreció al actor Zoami, Zeami se vio en una difícil situación, lo que le llevó a afrontar la posibilidad del declive del *nō* como forma teatral. Ello le impulsó a escribir nuevos tratados. De este modo, completó *Shikadō* (*El camino hacia la obtención de la flor*) a los cincuenta años. Este tratado, que fue escrito para reforzar la teoría que había comenzado a elaborar en su primer tratado, expone el modo en que puede crearse *hana* y discute además varios niveles de obtención en la actuación.

---

<sup>242</sup> .- Entrevista a Yokoyama Tarō. Tokyo, 13-V-1998.

<sup>243</sup> .- Zeami no editó ninguno de sus propios escritos. Fueron escritos para transmitir el conocimiento a profesionales, y puesto que la compañía Kanze era hereditaria, los tratados fueron guardados en secreto y no estuvieron disponibles para el público en general hasta principios del siglo XX, cuando fueron publicados bajo los auspicios de la Sociedad para el Estudio de la Literatura Nō en 1909. El primer texto definitivo fue editado por Nose Asaji en la década de 1940, seguido por las ediciones estándar actuales. Cf. Nose, Asaji, ed. 1966; Omote, Akira y Katō Sūichi, eds. 1974 (esta última conteniendo también textos de Zenchiku). Ver la Bibliografía en el apartado *Textos de nō*.

Sobre los tratados de Zeami, pueden consultarse, en inglés, Rimer, J. Thomas y Yamazaki Masakazu, trads. 1984; Nishino, Haruo 1992.

<sup>244</sup> .- Según observa Sekine, Zeami escribió este tratado como memoria a los logros de su padre y para contar sus propias experiencias como actor continuador de su tradición. Cf. Sekine, Masaru 1985, p. 14.

A los 61 años de edad, Zeami escribió *Sandô* (*Tres caminos*), tratado en el que se enfatiza la importancia para un actor de escribir piezas teatrales, hecho que había ya habido remarcado en la sección titulada “Kashu” (“Cultivación de la flor”) de *Fûshikaden*, que comienza declarando: “Escribir obras de *nô* es vital para la existencia de nuestra forma de arte”, aludiendo al hecho de que la supervivencia del *nô* gira sobre la composición de obras por parte del propio *shite*.<sup>245</sup> En *Sandô*, explica cómo escribir una obra desde el punto de vista de la construcción, y remarca la necesidad de crear *hana* mediante el uso de los poemas.

Durante el año siguiente, Zeami escribió otros tres tratados: *Kakyô* (*Espejo de la flor*), *Yûgaku shûdô fûken* (*Opiniones para disfrutar la representación y aprender el camino*) y *Kyûi shidai* (*Progresión de los nueve grados*). En *Kakyô*, desarrolla una teoría basada en su propia experiencia para alcanzar un nivel más elevado de actuación que cuando él comenzó su carrera.<sup>246</sup> En este tratado sobre actuación se proponen ideas directamente en consonancia con la creación de *hana*, la máxima belleza, y contiene una discusión sobre *yûgen* y *myô*. En *Yûgaku shûdô fûken*, un breve tratado, Zeami discurre en términos metafísicos sobre la importancia del talento innato de un actor y la elevación que puede alcanzarse mediante la técnica artística.

En *Kyûi shidai*, tratado cuyo título se refiere a los nueve grados de obtención que un actor puede alcanzar –de modo paralelo a los nueve niveles que según se expone en la doctrina del budismo Zen es preciso atravesar para obtener la iluminación–, presenta modos para valorar los progresos de un actor mediante un lenguaje poético semejante al del budismo Zen, y asimismo sugiere modos de ayudar a los actores a refinar su arte. Su consejo era, evidentemente, que un actor alcance todos los grados, aunque él mismo reconocía que eso era algo sumamente difícil.

---

<sup>245</sup> .- Cf. Matsuoka, Shinpei, 1997a, p. 1.

<sup>246</sup> .- Sobre este tratado, ver arriba, pp. 610-612. Sobre la consecuencia que este tratado tuvo en la modificación de la postura y movimientos del *shite* o actor principal, ver arriba, p. 603.

Los “nueve grados”, según señala Arthur Thornhill, representan estilos artísticos específicos que se encuentran categorizados por su valor absoluto. Zeami discute explícitamente aquí el orden apropiado del aprendizaje, el cual no es simplemente desde el más bajo hacia el más alto. Un actor ha de comenzar en la mitad, procede a dominar progresivamente los niveles superiores, y sólo entonces desciende a los grados más bajos. Como aclara este autor, aludiendo de modo implícito a la influencia de la filosofía Zen:

Este proceso se encuentra basado explícitamente en los paradigmas de la práctica ascética: el devoto comienza al nivel de lo ordinario, practica hasta que obtiene una experiencia culminante, un vislumbre de lo Absoluto, y entonces desciende desde su posición iluminada para afirmar la no dualidad de lo más elevado y lo más bajo, y salvar a los otros.<sup>247</sup>

En 1428 Zeami escribió otro tratado, *Shûgyoku tokka* (*Reuniendo joyas, adquiriendo la flor*), en el cual, empleando la fórmula de preguntas y respuestas, discurió filosóficamente seis cuestiones sobre la estética de *hana* y el medio más apropiado para crear esta belleza.

Con la llegada al poder del *shôgun* Yoshinori, y a pesar de su total desplazamiento, Zeami continuó escribiendo tratados. En 1430 completó el *Sarugaku Dangi* (*Charlas sobre sarugaku*), que dictó a su hijo Motoyoshi, quien se había convertido también en un monje por aquellos tiempos. Junto a estos tratados principales, Zeami escribió otros como *Go-i* (*Cinco grados*), un tratado acerca de cinco grados de habilidad en una representación; *Rikugi* (*Seis principios*), que relaciona la recitación de poemas *waka* con el *nô*; *Fûgyoku shû* (*Colección de*

---

<sup>247</sup> .- Thornhill III, Arthur H. 1993, p. 10. Yasura Okakô manifiesta que el arte y escritos de Zeami reflejan este paradigma de entrenamiento religioso de modo más completo que otros artistas medievales, que a menudo emplearon paradigmas budistas meramente por propósitos retóricos. Cf. Yasura, Okakô 1970, p. 242.

No obstante, según observa Thornhill, este punto no resulta fácil de juzgar, aunque es cierto que –en parte por que eran “secretos”– los escritos de Zeami son muy personales, y evitan la ornamentación floral prevalente en los tratados de *waka*. Cf. Thornhill III, Arthur H. 1993, p. 10.



*estilos de canción*), que versa sobre el entrenamiento y producción de voces de canto; *Go'on-gyoku jôjô* (*Detalles de los cinco sonidos*), sobre los cinco diferentes modos de expresión musical; o *Go'on* (*Cinco sonidos*), que refuerza las mismas teorías mediante ejemplos de esos cinco diferentes tipos. Asimismo, Zeami escribió algunos otros tratados misceláneos, *Kyakuraira* (*La flor del retorno*), que fue escrito inmediatamente después de la muerte de su hijo Motomasa, y *Kintô-sho* (*Libro de la isla dorada*), cuando tenía 74 años, sobre la isla de Sado en la que se encontraba exiliado.<sup>248</sup>

### **De *hana* a *kaze***

Zeami dijo que *hana* es la vida del *nô*. Pero aunque esta palabra significa literalmente “flor”, definir su significado en el teatro *nô* ha conducido a muchos autores hacia un laberinto de expresiones. Ello es debido, principalmente, a que los elementos estéticos que intervienen en su definición son de carácter muy versátil, y además variaron en la misma concepción teatral de Zeami a lo largo de su vida. Parece ser que el concepto de *hana* de Zeami deriva inicialmente de la apreciación de la vida de las flores reales, y principalmente de la flor del cerezo, lo que no significa que excluyera todas las otras flores del mundo.

Zeami expuso una de sus visiones artísticas en conexión con la “flor” en la segunda sección de su obra *Yûgaku shûdô fûken*, donde relacionó los tres estados de semilla, flor y fruto de un árbol con las tres etapas de entrenamiento (*jo*, *ha*, *kyû*) por las que ha de atravesar un actor de *nô*.<sup>249</sup> Zeami tomó la analogía entre semillas, flores y frutos a partir de las *Analectas* de Confucio, pues al comienzo de esta sección citó la siguiente referencia de esta obra: “Existen brotes

---

<sup>248</sup> .- Aunque es sabido que Zeami murió en 1443, se desconoce si le fue permitido retornar finalmente de la isla de Sado. Lo que sí se desprende de su último tratado, *Kintô-sho* (*Libro de la isla dorada*), es que llegó a amar la isla en que vivió exiliado, puesto que su obra fue concebida como un homenaje a esta isla.

<sup>249</sup> .- Los términos *jo*, *ha*, *kyû* describen además el incremento gradual en el ritmo y la tensión de las obras de *nô*, representando la tensión de la música, voz y movimiento durante una representación.

cuyo destino es nacer, pero nunca florecer; otros cuyo destino es florecer, pero nunca producir fruto”.<sup>250</sup>

Zeami comenzó su carrera como actor y escritor de obras persiguiendo la clase más evidente de *hana*, la belleza visual, pero desarrolló teorías más complejas a medida que avanzaba el tiempo y, eventualmente, llegó a superponer el concepto de *kaze* (viento) al concepto de *hana*.

Matsuoka Shinpei clarifica en el siguiente pasaje el significado del concepto de *hana*:

Durante toda su vida Zeami empleó el concepto de *hana* (“flor”), es decir, “la emoción de los espectadores”. *Fûshikaden*, *Kakyô*, *Shikadô* y *Shûgyoku tokka*, los títulos de sus obras principales que contienen la palabra “flor”, entre los que se incluyen tanto los de su primera época como los de sus últimos años, coinciden en que *hana* significa eso.<sup>251</sup>

La época en que Zeami puso más énfasis en la palabra *hana*, fue cuando escribió *Fûshikaden*, que es coincidente con la época de Yoshimitsu. Posteriormente, su concepto clave se transformó de *hana* a *kaze* (“viento”).

Según señala Matsuoka Shinpei, eso no quiere decir que su pasión por divertir a los espectadores se enfriase, sino solamente que la palabra *hana*, de gran fuerza e impacto visual, no armonizaba bien con lo que sería la concepción teatral que Zeami siguió durante sus últimos años. El viento no se ve. *Kaze* es la metáfora del movimiento de la danza del *nô* y, al mismo tiempo, la del espacio puramente eterno que no se puede imaginar fácilmente. Zeami empleó esta metáfora al final de sus últimos años, porque quiso que el *nô* llegara al corazón de la audiencia a través de una contención del brillo visual mediante “el cuerpo sin movimiento”.<sup>252</sup>

---

<sup>250</sup> .- En Waley, Arthur 1938, p. 143.

<sup>251</sup> .- Matsuoka, Shinpei 1998, p. 150.

<sup>252</sup> .- Cf. *ibíd.*, p. 150. Sobre el concepto de *hana* y su evolución hacia *kaze* durante el transcurso de la vida de Zeami, cf. Matsuoka, Shinpei 1997b.

## *Yûgen*

Si bien Zeami expresó simbólicamente la belleza en este tipo de drama (o la emoción que pueden sentir los espectadores) mediante las palabras *hana* (flor) y *kaze* (viento), también empleó otros términos estéticos como *yûgen*, *mushin*, *myô* o *riken no ken*, que pasaron a formar parte de su particular vocabulario.

El teatro *nô*, eventualmente, vino a compartir la filosofía artística que se expresaba en otras artes, como en la poesía, la caligrafía y la pintura, el “camino del té”, etc. Todas estas artes contienen, explícita o implícitamente, el concepto de “camino” (*dô*), que sugiere tanto el paso del tiempo como la continuidad que se precisa para la maestría de un arte. El término *dô* representa estilos artísticos fijados en escuelas organizadas que una persona puede practicar en una manera prescrita, así como la transmisión de tales estilos a través de las generaciones.<sup>253</sup> Esta filosofía estética del *geidô* (el *dô* del arte) puede ser descrita mediante términos como *yûgen* (misterio oscuro o profundo), *mushin* (no-mente), *ma* (espacio o intervalo), *wabi* (belleza rústica), *sabi* (simplicidad), y otra serie de conceptos estéticos que fueron empleados indistintamente en diferentes artes, aunque llegaron a adquirir en cada una de ellas distintos significados.<sup>254</sup> En el caso del término *hana*, según indica Yuasa Yasuo era para Zeami equivalente a *yûgen*, tal como se empleaba en la teoría poética del *kadô* (el camino de la poesía).<sup>255</sup>

El término *yûgen* es originario de China, donde se encuentra en documentos budistas que datan del final de la dinastía Han, y en Japón parece haber comenzado a ser utilizado en la literatura durante el periodo Heian con el significado de “profundo”, tal como aparece inicialmente en el prefacio chino del *Kokinshû* de principios del siglo X.<sup>256</sup>

---

<sup>253</sup> .- Sobre las implicaciones de la palabra *dô* en el contexto de las artes desarrolladas en Japón, ver arriba pp. 86-97

<sup>254</sup> .- Sobre las categorías estéticas japonesas que guardan relación con el arte surgido bajo la influencia del budismo Zen, ver arriba, pp. 168-198.

<sup>255</sup> .- Cf. Yuasa, Yasuo 1993, p. 25

<sup>256</sup> .- Cf. Hisamatsu, Sen'ichi 1978, p. 33. Matsuoka Shinpei observa que frente al sentido de “profundidad” (*oku ga fukai*) que tenía en el budismo y el taoísmo chinos,

Como concepto estético, *yûgen* comenzó a ser empleado como criterio en concursos de poesía hacia fines del periodo Heian, pero fue con la aparición de la figura de Fujiwara Shunzei (1144-1204) cuando este término comenzó a convertirse en un criterio estético de gran importancia. A partir de entonces, *yûgen* llegó a contener muy diversos significados, por lo que resulta preciso apreciar las diferentes interpretaciones que cada uno de los autores le confiere en una época determinada.<sup>257</sup> Zeami creó su propio concepto de *yûgen* adaptando algunos de los significados existentes y proporcionando también nuevas interpretaciones.

Para Zeami, el concepto estético de *yûgen* se correspondió en la primera etapa de su vida con el ideal de *yûbi*, representado por una mujer elegante de alta clase social, lo que se corresponde con el esplendor de la época de Kitayama. Tras la muerte de Yoshimitsu, en lo que puede considerarse como la segunda época de Zeami, quedó establecida la “definición” que prevalece hasta hoy día, en la que se expresa un sentido de “profundidad” (*oku buka sa*).<sup>258</sup> Se trata de algo indefinible que sale del cuerpo del actor, quien establece con los espectadores una comunicación sobre algo que no se puede expresar con palabras, algo que excede a la palabra y que se encuentra relacionado con los “misterios”. Para designar al “espectador que es capaz de comprender el significado”, fue creada una palabra especial: *mikôsha*.<sup>259</sup>

---

en Japón este concepto vino a significar en un principio “bello” (*utsukushii*). Entrevista a Matsuoka Shinpei. Tokyo, 20-V-1998.

<sup>257</sup> .- Sobre el concepto de *yûgen*, cf. Onishi, Yoshinori 1939. Taiyama Shigeru 1943; Nose Asaji 1944; Hisamatsu, Sin'ichi 1958; Suzuki Daisetz T. 1973; Hisamatsu, Sen'ichi 1978. En relación con el teatro *nô*, cf. Matsuoka, Shinpei 1996; Thornhill III, Arthur H. 1997. Sobre el origen y evolución del concepto de *Yûgen*, ver arriba, pp. 177-181.

<sup>258</sup> .- Entrevista a Matsuoka Shinpei. Tokyo, 20-V-1998.

<sup>259</sup> .- La palabra *mikôsha* procede del significado originario de este concepto en China: Fuzan no miko, una sacerdotisa de la sensualidad y el erotismo de la naturaleza que es representada simbólicamente mediante la lluvia. Entrevista a Yokoyama Tarô. Tokyo, 13-V-1998. Como recalcó Yokoyama Tarô, el *yûgen* del *nô* y el *yûgen* de la literatura y otras artes, son muy distintos. Ello es debido principalmente a que en el *nô* la relación con los espectadores tiene una importancia fundamental.

En la declaración de Zeami que aparece en la sección titulada *Yûgen no sakai ni iru koto* (*Sobre la presencia en el reino de yûgen*) de *Kakyô*, Zeami expresó una concepción aparentemente sencilla: “En esencia, *yûgen* es el estilo de belleza y levedad”.<sup>260</sup> Desde allí, Zeami procedió a aplicar este término a la apariencia personal (*jintai no yûgen*) o comportamiento gentil; *yûgen* en la palabra (*kotoba no yûgen*) o dicción refinada y gentil; *yûgen* en la música (*ongaku no yûgen*) o melodía bella y tranquila; y *yûgen* en la danza (*mai no yûgen*) o movimientos corporales placenteros y calmados.

Según expresa Hisamatsu Sen'ichi, el énfasis en la belleza y gentileza muestra que los principales elementos en su concepto de *yûgen* eran encanto romántico (*en*) y elegancia (*yûbi*), y añade que el énfasis en la belleza romántica en el *yûgen* de Shôtetsu y de Zeami, refleja el esplendor del periodo Kitayama de Ashikaga Yoshimitsu.<sup>261</sup> No obstante, lo que no manifiesta este autor es que Zeami sometió este concepto a posteriores reinterpretaciones a partir de la época en que comenzó a estar influenciado por el budismo Zen, imprimiendo en él un contenido cada vez más espiritual en relación con el término *myô*, que trata de describir algo exquisito, misterioso e intangible, mediante lo que se alcanza la cumbre del arte en el *nô*.

### ***Mushin***

En el vocabulario estético de la crítica literaria japonesa medieval, *mushin* (literalmente, “no-corazón” o “no-mente”) era empleado en contraste con el término *ushin*,<sup>262</sup> significando “carente de sentido o sensibilidad”, pero gradualmente comenzó a ser estimado como un principio estético que sobrepasaba a *ushin*, implicando una belleza trascendental.<sup>263</sup> Tras el inicio del periodo Muromachi, Fujiwara Shinkei (1406-1475) fue el principal partidario de esta clase de belleza

---

<sup>260</sup> .- En Hisamatsu Sen'ichi y Nishio Minoru, eds. 1957, p. 424.

<sup>261</sup> .- Cf. Hisamatsu Sen'ichi 1978, pp. 40-41.

<sup>262</sup> .- Sobre el término *ushin*, cf. *ibid.*, pp. 44-50.

<sup>263</sup> .- Cf. *ibid.*, pp. 50-51.

como ideal poético, llegando a establecer *mushin* como la más elevada manifestación de *yûgen* en su tratado titulado *Sasamegoto*.<sup>264</sup>

En el contexto del budismo Zen, el término *mushin* se refiere al vacío como estado fundamental de la mente obtenido mediante la práctica constante del *zazen*. Fue a través de la influencia de esta filosofía budista como Zeami también aceptó la belleza de *mushin* como sobrepasando a la de mismo *yûgen*, lo cual expresó en algunos de sus tratados.<sup>265</sup> En sus últimos años Zeami describió el estado ideal de *hana* o *kaze* como “no mente” (*mushin*) o vacuidad (*kû*), lo que, aplicado al teatro *nô*, consiste en libertad en la danza sin conciencia.<sup>266</sup> Según describe Yuasa Yasuo:

Es un estado de “unidad mente-cuerpo” donde el movimiento de mente y cuerpo llegan a ser indistintos. Se trata de un estado de auto-olvido, en el cual la conciencia de uno mismo como el sujeto de movimientos corporales desaparece y se convierte en el movimiento mismo que está danzando.[...] <sup>267</sup>

Yuasa destaca que Nishida Kitarô se refirió a esta experiencia como “experiencia pura” (*junsui keiken*) o “actuación intuitiva” (*kôiteki chokkan*), y sostuvo que “actuar” es al mismo tiempo intuir el vacío o “absoluta nada” (*zettai mu*). Nishida caracterizó esto como “llegar a ser una cosa” y “penetrar en las cosas”.<sup>268</sup> En palabras de Yuasa, quien ha desarrollado un especial interés en los problemas de la relación mente-cuerpo y de la cultivación (*shugyô*) en varias tradiciones orientales:

---

<sup>264</sup> .- Cf. *ibíd.*, p. 51.

<sup>265</sup> .- Sobre *mushin* y su evolución como concepto estético, ver arriba, pp. 182-184. Sobre la importancia del término *mushin* aplicado a las manifestaciones artísticas influenciadas por el budismo Zen, ver arriba, p. 168.

<sup>266</sup> .- En palabras de Sekine,: “El uso de Zeami de este término se refiere a la sublimación de los esfuerzos creativos de un actor dentro de la mente subconsciente”. Sekine, Masaru 1985, p. 164.

<sup>267</sup> .- Yuasa, Yasuo 1993, p. 27

<sup>268</sup> .- Nishida, Kitarô 1965, vol. 10, pp. 36ss. Citado en Yuasa, Yasuo 1993, p. 28. Sobre el pensamiento estético de Nishida Kitarô, ver arriba, pp. 205-210. Sobre la interpretación de Yuasa del concepto de Nishida de la “experiencia pura”, “actuación intuitiva” y “absoluta nada”, cf. Yuasa, Yasuo 1987, capítulo 2.

La mente se convierte enteramente en una cosa, esto es, el cuerpo, demuestra al máximo sus capacidades y posibilidades contenidas en el cuerpo (una cosa) y se mueve penetrando las cosas alrededor. El centro de este movimiento corporal es una “quietud” en medio del dinamismo, justo como la chincheta central de una peonza a total velocidad permanece inmóvil. Zeami llamaba a este estado “no mente” (*mushin*) o “vacuidad” (*kû*).<sup>269</sup>

Esta combinación de unificación entre el cuerpo del actor y los “espectadores capaces de comprender el significado” (*mikôsha*) que asisten a la representación, constituye la cualidad más característica del estado de fusión que Zeami se esforzaba por alcanzar.

En referencia explícita al concepto de *mushin*, Zeami inicia la sección tercera de su tratado *Yûgaku shûdô fûken*, citando una frase del *Sûtra del Corazón* (*Prajñâ-pârâmitâ-hṛdaya-sûtra*), el cual es un *sûtra* fundamental de entre los que tratan la idea del *śûnyatâ* (vacuidad) y es especialmente apreciado en la tradición del budismo de Meditación.<sup>270</sup> La citación que aparece sobre este *sûtra* al inicio de la tercera sección dice así: “Apariencia es en última instancia Vacío; Vacío es finalmente Apariencia”. Zeami hizo el siguiente comentario acerca de esta frase:

*Todas las artes del Camino implican Apariencia y Vacío. Cuando uno ha completado las tres etapas de semilla, flor y cumplimiento, y alcanza el Nivel de Soltura, debe sentirse capaz de alcanzar el efecto deseado en cualquier representación. Este es el reino donde “Apariencia es en última instancia Vacío”. Pero ver tal arte sin esfuerzo como el nivel Máximo es negar el restante “Vacío es finalmente Apariencia”. Eso sería como pensar prematuramente que uno ha obtenido la iluminación. No importa cuán cuidadosamente uno puede ejercer cautela sobre correcto y equivocado más allá de la cognición, el peligro del error todavía existe. Uno que es libre de tal incertidumbre cautelosa, uno que ha dominado cualquier clase de representación con facilidad y confianza puede*

---

<sup>269</sup> .- Yuasa, Yasuo 1993, p. 28.

<sup>270</sup> .- Sobre este *sûtra*, ver arriba, volumen I, pp. 160-162. En referencia a la trascendencia de esta escritura budista sobre la estética *zen*, ver arriba, pp. 239-241.

*entonces interpretar en un estilo no ortodoxo y aún así será efectivo, encontrándose en un nivel más allá de correcto o equivocado, bueno o malo. Este es el reino donde “Vacío es finalmente Apariencia”. Cuando tanto correcto como equivocado son efectivos, no existe correcto o equivocado. No hay necesidad de guardarse contra error inconsciente.*<sup>271</sup>

Además de emplear el término “camino” (*dô*) para definir a su arte, puede comprobarse que Zeami expuso aquí la necesidad de alcanzar una absoluta liberación para poder hacerse una sola cosa con el arte.<sup>272</sup>

Zeami se refirió también claramente a *mushin* en su tratado *Kyûi*. Para ser capaz de enfrentarse con cualquier situación y cualquier variedad de actuación, un actor debe entrenarse para alcanzar las elevaciones de su arte y la mayor amplitud de representación.

Zeami describió en este tratado los nueve grados posibles de realización del actor, los cuales dividió en tres grupos: alto, medio y bajo. De arriba hacia abajo, los tres grados del nivel superior son: *myôka-fû*, *chôshinka-fû* y *kanka-fû*. En el grado del *myôka-fû* se describe un arte realmente sofisticado, la “flor” y el “viento” que todo actor ha de procurar encarnar. En su explicación sobre “el viento y la flor de lo milagroso” (*myôka-fû*), el primero de los tres grandes estados de belleza descritos en *Kyûi*, Zeami declaró:

*Myôka-fû: Shinra yakan jitto akirata nari [En Shinra (Silla) el sol brilla en medio de la noche]. Lo que myô significa se encuentra más allá de explicación o entendimiento; el sol brillando en medio de la noche no puede ser explicado. Sí, en esta forma de arte una representación inusualmente experta muestra tal exquisitez artística y tal creatividad subconsciente que se encuentra más allá de comparación, y la audiencia puede bien no ser capaz de analizar la razón por la cual es tan impresionante. Este arte supremo debe ser llamado myôka-fû.*<sup>273</sup>

---

<sup>271</sup> .- *Yûgaku shûdô fûken*. En Rimer, J. Thomas y Yamazaki Masakazu 1984, pp. 115-116.

<sup>272</sup> .- Para una interpretación de este texto de Zeami, cf. Kurasawa, Yukihiro 1993, pp. 8-26.

<sup>273</sup> .- *Kyûi*. En Omote, Akira y Katô Sûichi, eds. 1974, p. 174.



Una representación *myôka-fû* trasciende, según Zeami, el poder del lenguaje; y un actor que trate de crear este supremo arte debe alcanzar las profundidades de su subconsciente y olvidarse de todo dualismo, de forma que su cuerpo pueda moverse libremente y modular su voz de modo completamente espontáneo. Su actuación sobrepasará incluso sus propias intenciones. Pero cuando un actor comienza a actuar sin ser consciente de sus intenciones, alcanza el más elevado estado de la mente (*an-i* o *mushin*), de tal manera que ni él mismo puede explicar su propia representación en el nivel *myôka-fû*. La imagen paradójica del sol brillando en medio de la noche que empleó Zeami, expresa que este grado de actuación es inexplicable y se encuentra más allá de la capacidad de análisis de la audiencia.

El nivel de *kanka-fû* fue también expresado por Zeami mediante otra sugestiva metáfora:

*Kanka-fû: Ginwanrini yukio tsumu [Poner nieve en una copa de plata]. La nieve blanca apilada en una copa de plata es pureza en sí misma y es un placer contemplar. Una actuación que puede ser comparada con esto, debe ser llamada kanka-fû.*<sup>274</sup>

La cualidad de una actuación simbolizada por la nieve y la plata suele ser siempre la misma: pureza, simplicidad y tranquilidad, todo lo que coincide con los tonos tenues de la música y de cada uno de los elementos de la representación que transmiten una profunda satisfacción a la audiencia.<sup>275</sup>

En *Go-i*, donde Zeami divide los cinco grados de habilidad en la actuación (*myô-fû*, *kan-pû*, *i-fû*, *ken-pû* y *sei-fû*), expresó sobre el primer grado:

*Myô-fû: myô-fû es un grado de interpretación que va más allá del conflicto de la existencia y la nada, y la nada afecta a la percepción de la audiencia. Por*

---

<sup>274</sup> .- En *ibíd.*, p. 174.

<sup>275</sup> .- Una explicación de los nueve niveles expuestos en *Kyûi*, puede verse en Sekine, Masaru 1985, pp. 121-126. Sobre el proceso de entrenamiento expuesto en este tratado, ver arriba, pp. 629-630.

*tanto, este grado de actuación está más allá de valoración. Myô es, como lo interpreta la escuela Tendai, el estado de la mente que está más allá de interpretación literaria, incluso más allá del entendimiento humano; es misterioso.*<sup>276</sup>

Además de explicar en este tratado la procedencia del término *myô*, que él empleó para definir la máxima elevación en el arte del *nô*, puede observarse cómo Zeami enfatizó de nuevo la importancia del concepto de la “nada” o “vacío”, así como el papel fundamental que desempeñan las personas que atienden a una representación.

En *Fûgyoku shû*, Zeami aplicó la teoría de *mushin* para explicar el perfecto método de canto, y expuso que existen dos tipos básicos: *umon* y *mumon*. Mientras *umon* es más complejo y decorativo, *mumon* es más simple, incluso sin ninguna variación distintiva en el aspecto musical. Asimismo, distinguió entre varios tipos o grados de *mumon*:

*[...] El grado de mumon que suena simple y sin pretensión se sitúa más allá que cualquier otro grado de canto, y puede ser alcanzado sólo por aquellos que han dominado las técnicas de escribir libretos de acuerdo con la variedad de sonidos de voz, y que además han alcanzado facilidad en el canto y la completa revelación de sus complejos sentimientos íntimos. El actor que ha logrado este patrón puede cantar como desee, tanto en el modo de umon como de mumon.*<sup>277</sup>

El grado más elevado de actuación, *myôka*, se encuentra también asociado, en la mente de Zeami, con la espontánea profundidad de sentimientos que él llamó *mumon*, donde el corazón del actor toma control desde su esfuerzo consciente. *Mushin no nô*, por tanto, es otro término para el verdadero éxito, éxito en

---

<sup>276</sup> .- *Go-i*. En Omote, Akira y Katô Sûichi, eds. 1974, p. 170.

Según interpreta Sekine Masaru: “Aquí ‘nada’ significa una actuación que no puede ser descrita en palabras puesto que es creada mediante una actuación inconsciente, ‘Existencia’ significa una representación habilidosa empleando un control total de la actuación, y *myô-fû* es la suave mezcla de las dos, tan suave que la mezcla no es discernible. Esto es exactamente lo mismo que lo descrito en el grado más elevado, *myôka-fû*, en *Kyûi*. (los Nueve grados)”. Sekine, Masaru 1985, p. 126.

<sup>277</sup> .- *Fûgyoku shû*. En Omote, Akira y Katô Sûichi, eds. 1974, p. 159.

el sentido de que los intentos conscientes para triunfar han sido sublimados y el actor actúa instintivamente. Él evocará también el mismo grado de participación en su audiencia, de tal modo que ésta se encontrará completamente absorbida.<sup>278</sup>

El término *mushin*, que fue originalmente empleado significando “carente de sentido o sensibilidad” para describir un tipo de poesía *waka* de tono ligero con connotaciones cómicas y sarcásticas –en contraposición a *ushin*, que describía la poesía *waka* de tipo más ornamental–, vino a adquirir un nuevo significado con la influencia del Zen, y fue visto a partir de mediados del periodo Kamakura como una expresión del *satori*. Cuando Zeami ingresó en la institución Zen, probablemente comenzó a estimar el término *mushin* como un principio estético que definía un estado mental en que el artista sublimaba sus inquietudes diarias para presentar una verdadera afinidad con el universo.

### ***Riken no ken***

En su tratado *Rikugi*, Zeami ofreció una explicación más extensa que en *Kyûi* sobre el segundo de los grados del nivel superior: *chôshinka-fû*. Ello representa, él observó, actuar exquisitamente con una total revelación del proceso interior de la mente a través de *riken no ken* (“visión de percepción a distancia” o “visión de la percepción desapegada”), aquel estado mental en el que un actor controla su propia representación objetivamente.<sup>279</sup>

Del mismo modo que Zeami recomendaba claridad a la hora de proyectar ideas y emociones, abogaba por la claridad para verse a uno mismo a través de los ojos de su audiencia mientras está actuando tratando de identificarse con el papel que representa subjetivamente. Aunque esta actitud de *riken no ken* requiera para una actuación de *nô* pueda parecer contradictoria, la realidad es que el actor se ha de identificar con su papel mientras trata de compenetrarse con la audiencia para valorar objetivamente el acto de la representación.

---

<sup>278</sup> .- Cf. Sekine, Masaru 1985, p. 154.

<sup>279</sup> .- Cf. *ibid.*, p. 122.

Mediante esta teoría de *riken no ken*, Zeami expuso que uno debe verse a sí mismo en redondo;<sup>280</sup> es decir, mientras se identifica con el papel que está interpretando, el actor debe tratar de apreciar objetivamente su propia obra y actuación de modo que se vea a sí mismo como los otros le ven, por delante, por detrás, de lado, etc.

Sobre el segundo grado de habilidad en la actuación expresado en *Go-i*, Zeami observó:

Kan-pû: *El grado de actuación kan-pû sorprende la mente y el ojo de la audiencia. Kan-pû apela instantáneamente a los corazones y mentes de la audiencia. Cuando la audiencia se relaja desde un sentimiento de éxtasis, se siente profundamente conmovida. Cuando un actor ve su propia actuación con riken no ken, a través de los ojos de la audiencia, comprobará que ha creado una gran impresión en ella.*

*Confucio decía que lo que es llamado kan puede innovar errores políticos y afectar incluso a dioses y demonios.*<sup>281</sup>

Esto fue escrito originalmente para enfatizar los efectos de la poesía, puesto que se creía que podía incluso corregir errores políticos al crear un profundo efecto en todo el mundo, incluyendo dioses y demonios. Al citar a Confucio, Zeami desveló el origen del término *kan* y enfatizó el efecto que puede tener la poesía en los sentimientos de una audiencia.<sup>282</sup>

Asimismo, en su tratado *Kyûi*, Zeami describió el noveno y más alto estado de habilidad en la actuación, *myôka-fû*, como el nivel donde el actor de *nô* “mueve la no mente” (*mushin no kan*) o la actitud estética de *riken* o “desapego artístico” de la audiencia.<sup>283</sup> La actitud de *riken no ken* ha sido clarificada especialmente por Yusa Michiko, quien mostró cómo en el teatro *nô* de Zeami la ac-

---

<sup>280</sup> .- *Kakyô*. Cf. Omote, Akira y Katô Sûichi, eds. 1974, pp. 88-89; *Shikadô*. *Ibid.*, p. 117; *Kyûi*. *Ibid.*, p. 174.

<sup>281</sup> .- *Go-i*. En *ibid.*, p. 170.

<sup>282</sup> .- Cf. Sekine, Masaru 1985, p. 127.

<sup>283</sup> .- Cf. Yusa, Michiko 1987, p. 338

titud estética de desapego artístico es expresada a través del concepto *riken no ken*, la “visión de la percepción desapegada”.<sup>284</sup> Además, para Zeami el desapego artístico de *riken no ken* es identificado con el estado de *mushin*. En palabras de Yusa Michiko:

De acuerdo con la doctrina Zen de *mushin*, o “no-mente”, el estado original de la mente es puro, desprovisto de cualquier auto-reflexión.[...] *Riken no ken* como “no-mente” o la mente pre-consciente, supone el asiento del deleite estético.<sup>285</sup>

En su explicación de *riken no ken*, Yusa identifica la comprensión de Suzuki Daisetz de *mushin* como “inconsciente” con el entendimiento del término por parte de Zeami: “Lo que Suzuki llama ‘inconsciente’ es el estado pre-auto-consciente de la mente [en la teoría estética de Zeami],”<sup>286</sup> afirmando que esta teoría de Zeami se encuentra enraizada en el *mushin* y *satori* del Zen:

La penetración de Zeami en *riken no ken* es la penetración en la naturaleza de la sensación, percepción y apreciación estética. *Riken no ken* está enraizado en la realidad de la mente primordial, *mushin*, la idea tan apreciada en el Zen, y es representada por la mente-*satori*.<sup>287</sup>

Esta autora, expresa cómo el desarrollo de esta idea por parte de Zeami se encuentra en relación con la importancia que concedía a la audiencia:

Fue debido a la atención que prestó a la audiencia por lo que Zeami logró desarrollar su penetración en la naturaleza de *riken no ken*, que él convirtió en un principio que gobernaba la actitud mental que el actor debía cultivar para llegar a ser un verdadero maestro de su arte. En *Yûgaku shûdô fûken* c.1424, Zeami vinculó esta percepción inicialmente práctica con la noción budista de *śūnyatā* (*kû*), o nada, y *mushin*, la “mente primordial” o “no mente”, la mente despejada de conceptualización e imágenes. De este modo, la epistemología del

---

<sup>284</sup> .- Cf. *ibid.*, pp. 331-345.

<sup>285</sup> .- *Ibid.*, p. 342.

<sup>286</sup> .- *Ibid.*, p. 341.

<sup>287</sup> .- *Ibid.*, p. 344.

*nô* llega a conectarse estrechamente con la intuición budista y sensibilidad en general, y aquella del Zen en particular.<sup>288</sup>

De esta manera, la teoría de Zeami de *riken no ken* se encuentra enraizada en el concepto Zen de *mushin* o “no mente”, y puede decirse que fue explícita y sistemáticamente desarrollada como una proposición de desapego artístico en el drama *nô* de Zeami.

Según señala Steve Odin a este respecto:

Entendido como “percepción en la distancia” el principio de Zeami de *riken* indica claramente cómo en el *nô* y en otras artes budistas de Japón la cultivación de una actitud mental desinteresada de desapego artístico requiere en sí misma un acto psicológico de insertar distancia psíquica en un evento.[...] Zeami estableció la frase *riken no ken* como un término técnico indicando que la actitud mental de desapego artístico debe ser cultivada tanto por actores como por los espectadores de un drama *nô*, así como del escritor de la obra.<sup>289</sup>

Zeami articuló los diferentes aspectos de *riken no ken* en varios de sus tratados. Así, según el contexto, puede significar la contemplación desapegada de los espectadores durante una representación (*Shikadô*, *Yûgaku shûdô fûken*, *Go-i* y *Kyûi*), la contemplación desapegada de un actor que es consciente de sí mismo y de su audiencia (*Kakyô*) y el desapego de la conciencia estética en general (*Rikugi*).<sup>290</sup>

El concepto de *riken no ken* es altamente valorado por los especialistas japoneses de teatro *nô* como una de las más profundas y originales contribuciones de Zeami a la estética en general, y al *nô* en particular.<sup>291</sup> Este concepto, enraizado profundamente en la “conciencia estética *shikan*” del periodo Kamakura,<sup>292</sup>

---

<sup>288</sup> .- Cf. *ibíd.*, p. 333.

<sup>289</sup> .- Odin, Steve 2001, p. 113.

<sup>290</sup> .- Cf. *ibíd.*, p. 114.

<sup>291</sup> .- Autores como Nose Asaji, Nishi Minoru, Omote Akira y Yusa Michiko han ofrecido sus interpretaciones sobre este concepto.

<sup>292</sup> .- Sobre la “conciencia estética *shikan*”, ver arriba, pp. 154-155.

podría ser entendido como la conciencia que es preciso desarrollar para disfrutar plenamente de la experiencia estética, concebida ésta en términos de *yûgen* y *mushin*, por parte de todas las personas (escritores, actores y espectadores) que participan una representación de *nô*.

Como es señalado por Steve Odin, esta teoría precede de hecho en varios siglos al cambio en estética iniciado por la *Crítica del juicio* de Kant en 1790, mediante el cual se empezó a reconocer en Occidente que la percepción de la belleza requiere una actitud mental de contemplación desinteresada, es decir, que un objeto puede ser bello o sublime según la actitud que adopte el observador.<sup>293</sup>

### **Trayectoria de Zenchiku**

Konparu Zenchiku, (1405-c.1470), quien es conocido como actor de *nô*, líder de la compañía Konparu (Konparu-za, llamada también Emai-za o Takeda-za),<sup>294</sup> y escritor de obras tanto teatrales como teóricas, consiguió ganar la confianza de Zeami y recibió instrucciones acerca de sus principios tras la muerte de Motomasa, convirtiéndose así en su legítimo heredero artístico.

Zenchiku tuvo una directa relación personal e intelectual con Zeami, y de hecho estaba casado con una hija suya. Cuando Zeami tuvo una edad avanzada, escribió una valoración sobre él presentándole como el artista que debía transmitir la tradición de la compañía Kanze a futuras generaciones, y un gran número de tratados secretos de Zeami llegaron a sus manos, además de guiones de obras y cartas.<sup>295</sup>

---

<sup>293</sup> .- Cf. Odin, Steve 2001, pp. 21 y 114. Según es indicado por este autor: “Zeami, por tanto, puede ser reconocido como el formulador de una de las primeras totalmente explícitas y sistemáticas teorías de desapego artístico en la historia de la estética”. *Ibid.*, p. 114. Sobre el concepto de *riken no ken* en la teoría de *nô* de Zeami, cf. *ibid.*, pp. 111-117.

<sup>294</sup> .- La compañía de Konparu, inicialmente conocida como Emai-za (o Enmai, o Enman-i) era considerada como la más antigua de los grupos de *sarugaku* de Yamato. Sobre el origen y formación de la escuela Konparu, cf. Hirose, Tamahiro 1969; O'Neill, Patrick. G. 1958; Dômoto Masaki 1986.

<sup>295</sup> .- Cf. Pinnington, Noel J. 1997, p. 201.

Zenchiku era hijo de Konparu Yasaburô, aunque él nunca lo mencionó. En todo caso, su padre parece haber sido un actor mediocre que fue responsable del declive de su compañía. Aunque parece ser que Zenchiku llegó a ser “líder de la compañía Konparu” (Konparu-dayû) en una fecha alrededor de 1428, su papel en la historia del *nô* se encuentra estrechamente ligado al de la historia de la compañía Kanze a la que perteneció Zeami.

Motoshige (On'nami) quien era hijo del hermano menor de Zeami, fue adoptado dentro de la familia de Zeami cuando éste aún no tenía hijos y trataba de asegurar un heredero. Después de transcurrir algún tiempo en que actuaron juntos, Motoshige formó un grupo Kanze independiente en 1429, seguramente por los celos que surgieron entre él y Motomasa, quien era hijo natural de Zeami y fue señalado para la sucesión.

Mientras Zeami perdía el patronazgo del *shôgun* Yoshimitsu, la popularidad de Motoshige fue en aumento, y llegó con el tiempo a convertirse en el actor favorito del *shôgun* Yoshinori, situación que se prolongó durante el mandato del *shôgun* Yoshimasa. Tras la repentina muerte de Motomasa en 1432, Motoshige llegó a ser Kanze-dayû, y de hecho la línea actual de la escuela Kanze descende de él. Parece ser que Zenchiku ya se encontraba casado con la hija de Zeami antes de la muerte de Motomasa,<sup>296</sup> pero aunque heredó la transmisión de Zeami permaneció como jefe de su propia compañía.

Zenchiku había sentido gran afición por la poesía japonesa, lo cual pudo haber provocado el interés de Zeami.<sup>297</sup> Tras la muerte de su hijo, Zeami pensó que nadie podría convertirse en su heredero artístico, pero finalmente se decidió por Zenchiku como la mejor opción. Además de proporcionarle instrucción personal, escribió dos tratados exclusivamente para él. Uno de ellos fue *Rikugi*, sobre la recitación de *waka* en el *nô*; el otro fue *Shûgyoku tokka*, uno de los más

---

<sup>296</sup> .- Cf. Itô, Masayoshi 1970, p. 20.

<sup>297</sup> .- Según señala Itô Masayoshi, existen evidencias de contactos entre Zenchiku con el famoso poeta Shôtetsu (1381-1459). Cf. *ibid.*, pp. 27-29.



difíciles y profundos tratados de Zeami, el cual aportó numerosos elementos claves que sirvieron a Zenchiku para la escritura de algunos de sus tratados.

Bajo el liderazgo de Zenchiku, la compañía Emai fue restaurada a una posición de esplendor y alcanzó estabilidad económica. Durante los años que permaneció Zeami en la isla de Sado a partir de 1434, Zenchiku se sumergió en el estudio de las teorías estéticas contenidas en los tratados de Zeami y se ocupó de la mujer de esté, enviando además dinero a Sado con regularidad. Zenchiku siguió ofreciendo representaciones en festivales alrededor de la región de Nara y apareció en actuaciones especiales ante los *shōgun* Yoshinori y Yoshimasa.<sup>298</sup>

Con ocasión de la celebración de su 60 cumpleaños, una fecha que coincide con cinco ciclos completos del calendario lunar (*kanreki*), pasó el liderazgo de su compañía a su hijo mayor, Sōin, y decidió convertirse en monje. Entonces se trasladó al retiro conocido como Tafuku-an en la localidad de Takigi, a pocos pasos de donde se encontraba residiendo desde 1467 el famoso monje Ikkyū Sōjun (1394-1481) como abad del templo Shūon'an. La relación entre Ikkyū y Zenchiku es incierta. Mientras Omote Akira afirma que no existió ninguna relación, Matsuoka Shinpei observa que tal relación sí debió existir.<sup>299</sup>

Es probable que Ikkyū y Zenchiku no se conocieran antes de 1467, cuando ya estaban completados los textos principales de sus famosos tratados del sistema *Rokurin ichiro* (*Seis círculos y una gota de rocío*). Según se expone en la

---

<sup>298</sup> .- Cf. Thornhill III, Arthur H. 1993, p. 18.

<sup>299</sup> .- Cf. Matsuoka, Shinpei 1996.

Según señala Thornhill, Yoshida Tôgo, el editor de la primera colección publicada de los tratados de Zenchiku atribuyó erróneamente a la mano de Ikkyū Sōjun una inscripción que se encontraba al final de uno de sus tratados. Posteriormente, se ha demostrado que fue escrito por el poeta Nankō Sōgen (o Shūgen, o Sōgan 1387-1463). Thornhill señala que de hecho el editor estaba siguiendo una visión extendida en la escuela Konparu, cuyos actores pensaban que Ikkyū había contribuido a los manuscritos del tratado de Zenchiku del sistema *Rokurin ichiro*, y que en esta línea varios tempranos especialistas, entre los que destaca a Haga Kōshirō, proyectaron una influencia de Ikkyū en los escritos de Zenchiku. Además añade que este malentendido es común entre los comentaristas no japoneses. Cf. Thornhill III, Arthur H. 1993, p. 18.

biografía oficial de Ikkyû, el *Ikkyû Oshô nenpu* redactada por su discípulo Bokusai, registros del año de Ōnin 2 [1468]: “En el otoño [Ikkyû] escribió un discurso sobre el Dharma para Zenchiku (el Konparu-dayû, que ahora vive en Takigi) del Tafuku-an”.<sup>300</sup>

Omote Akira señaló que tras la muerte de Zenchiku aparecieron muchas fabricaciones que justificaban su relación con Ikkyû, las cuales, eventualmente, influyeron en los manuscritos de la biografía de Bokusai del periodo Edo.<sup>301</sup> Por otra parte, entre las historias transmitidas en la escuela Konparu existen varias leyendas sobre esta relación, como aquella en la que se cuenta que Zenchiku representó *nô* para Ikkyû y su entorno, aunque no existen documentos que permitan comprobarlo.<sup>302</sup>

A través de una indagación sobre los nombres que recibió Zenchiku a lo largo de su vida, Matsuoka Shinpei observó que parece ser que el nombre original de Zenchiku fue Kanshi, el cual posteriormente cambió a Ujinobu. Cuando llegó a los 60 años y dio a su hijo el nombre de Konparu-dayû, se retiró a la localidad de Takigi e ingresó en la orden Zen adoptando dos nuevos nombres: Tafuku-an, nombre de su lugar de residencia, y Zenchiku. Ambos nombres contienen el carácter de “bambú”, y además el segundo contiene el carácter de “zen”. Estos dos nombres, según observa Matsuoka, tienen relación con el gusto de Ikkyû, a quien le gustaba mucho el “bambú”. La compañía de Konparu también se llama Takeda-za, nombre que contiene asimismo el carácter de “bambú”, lo que se debe a que Zenchiku también utilizó otro nombre, “Takeda-dayû”, a partir de su pertenencia a la institución Zen. Por todo ello Matsuoka concluye que, seguramente, Ikkyû instruyó sobre Zen a Zenchiku en los últimos años de su vida.<sup>303</sup>

---

<sup>300</sup> .- *Zoku gunsho ruijû* 9-2, p. 763. En *ibid.*, p. 18.

<sup>301</sup> .- Cf. Omote Akira e Itô Masayoshi, eds. 1969, p. 62.

<sup>302</sup> .- Cf. Thornhill III, Arthur H. 1993, p. 19. Para una discusión sobre las historias reales o imaginarias pertenecientes a Ikkyû y Zenchiku, cf. Itô, Masayoshi 1970, pp. 32ss.

<sup>303</sup> .- Cf. Matsuoka, Shinpei 1993, pp. 35-42.

Aunque la fecha de la muerte de Zenchiku no puede ser determinada con precisión,<sup>304</sup> a través de algunos de sus escritos –un diario de su peregrinación con su mujer al santuario de Fushimi Inari y otros fragmentos– se muestra que Zenchiku pasó sus últimos años en una búsqueda religiosa personal.<sup>305</sup>

### **Tratados de Zenchiku y conceptos estéticos**

Muchos estudios sobre los escritos de Konparu Zenchiku le relacionan estrechamente con la figura de Zeami. Aunque Zenchiku era líder de otra compañía, ciertamente desarrolló las teorías de Zeami en diversos tratados, de tal modo que los dos son unánimemente reconocidos como representantes sucesivos de una misma tradición artística.

Además de un consumado actor, líder de compañía teatral y tratadista, Zenchiku fue también escritor de obras teatrales, las cuales, al igual que sucede con las que fueron escritas por Zeami, son representadas en gran número en la actualidad.<sup>306</sup> En cuanto a los escritos teóricos de Konparu Zenchiku, escribió varios tratados, entre los que se encuentran *Go'on jittei* (*Los cinco sonidos y diez estilos*), *Go'on no shidai* (*Progresión de los cinco sonidos*), *Sarugaku engi* (*El origen del sarugaku*), etc.<sup>307</sup> Pero entre todos sus tratados, se han hecho muy famosos un grupo de textos que tratan sobre su sistema de “*Seis círculos y una gota de rocío*” (*Rokurin ichiro*), en los cuales se presenta una secuencia de siete símbolos. Estas categorías abstractas son empleadas para describir una multitud de principios estéticos, pedagógicos y dramáticos que Zenchiku consideraba como la esencia de su arte.

---

<sup>304</sup> .- Una discusión sobre los documentos que pueden permitir diferentes dataciones se encuentra en Nose, Asaji 1938, pp. 462-464.

<sup>305</sup> .- Cf. Thornhill III, Arthur H. 1993, p. 19.

<sup>306</sup> .- Sobre las piezas teatrales atribuidas a Zenchiku, cf. Itô, Masayoshi 1970, pp. 46-53. Para una discusión sobre el estilo de las obras de Zenchiku, cf. Hare, Thomas Blenman 1986, pp. 177-182.

<sup>307</sup> .- Para una lista completa de las obras teóricas de Zeami y Zenchiku, cf. Thornhill III, Arthur H. 1993, pp. 209-210.

Tradicionalmente, los investigadores sobre *nô* han observado los escritos de Zenchiku con una mezcla de aprensión y desdén. Destinado a permanecer a la sombra de su ilustre padre político, Zenchiku es criticado tanto por su dependencia de los escritos de Zeami y su escasa originalidad, como por su pensamiento excesivamente abstracto y teórico.<sup>308</sup> Arthur Thornhill observa que estas caracterizaciones muestran una considerable validez:

Tal vez el 90 por ciento de su ‘contenido’ —es, decir, enseñanzas sobre el arte de la escenificación— está basado sobre principios expuestos por Zeami. Además, una vez que las categorías simbólicas básicas son establecidas, adquieren vida por sí mismas. Según evolucionan los tratados de Zenchiku, absorben un número continuamente creciente de analogías conceptuales cuya relevancia para las representaciones teatrales es a veces oscura. Aún así, esas críticas son relevantes sólo si uno está buscando transparencia, contenido pragmático y consistencia interior.<sup>309</sup>

Este autor desarrolla una aproximación en la que los textos de Zenchiku son observados como si fueran una sistematización de los tratados de Zeami,<sup>310</sup> la cual ya había sido avanzada por otros autores.<sup>311</sup> En tales casos, las discusiones sobre la relación de ambos tienden a ser coloreadas con explicaciones convencionales de linajes artísticos medievales, de modo que Zeami ha sido tratado como una figura ejemplar del ideal del maestro que progresa en un “camino” hacia la iluminación artística.

Zenchiku, por su parte, tiende a ser presentado como un discípulo ideal y respetuoso. El mismo Zenchiku parece haber tratado de evitar ser acusado de crear las ideas expresadas en sus tratados por sí mismo, tal vez porque carecerían de autoridad, pero tampoco quiso que se atribuyeran a nadie más. Como es seña-

---

<sup>308</sup> .- Cf. Nishio, Minoru 1965, p. 292; Yasura, Okakô 1970, p. 215; Itô, Masayoshi 1970, pp. 72-74.

<sup>309</sup> .- Thornhill III, Arthur H. 1993, pp. 4-5.

<sup>310</sup> .- Cf. *ibid.*, p. 10.

<sup>311</sup> .- Ver, por ejemplo, Nose, Asaji 1939, pp. 165-166.

lado por Noel Pinnington, sea como fuere, la teoría de *Rokurin ichiro* es reconocida como si tuviera una sanción divina y, por tanto, significación cósmica.<sup>312</sup>

Sobre el lenguaje que empleó Zenchiku en sus tratados, aunque es cierto que en el sistema *rokurin ichiro* aparecen elementos Zen como resultado del clima general de la época y de la terminología Zen empleada explícitamente por Zeami en sus escritos,<sup>313</sup> sus principales motivos budistas no fueron tomados del budismo Zen, sino del comentario de Shigyoku basado en las ideas de la escuela Kegon. Según es observado por Thornhill, la casi total exclusión de terminología Zen en sus tratados, a pesar de su obvia orientación religiosa, se encuentra en marcado contraste con Zeami, hecho que no refuta una asociación con Ikkyû puesto que los principales tratados de Zenchiku preceden a este periodo.<sup>314</sup>

Una de las características más llamativas de estos escritos es la existencia de dos comentarios escritos por contemporáneos de Zenchiku añadidos al *Rokurin ichiro no ki* (*Registro de los seis círculos y una gota de rocío*), que es el primero y el más importante de los ocho textos *Rokurin ichiro*. El primero es un análisis de siete categorías desde una perspectiva budista, compuesto por Shigyoku (1383-1463), abad del Kaidan-in en el Tôdai-ji de Nara y una autoridad en las doctrinas de la escuela Kegon. El autor del segundo comentario fue Ichijô Kaneyoshi (o Kanera, 1402-1481), un famoso erudito confucianista y oficial de la corte, quien responde a Zenchiku con un análisis formado a partir de los clásicos chinos establecidos, los escritos recientemente importados a Japón del neoconfucianismo y también de las tradiciones *shintô*.

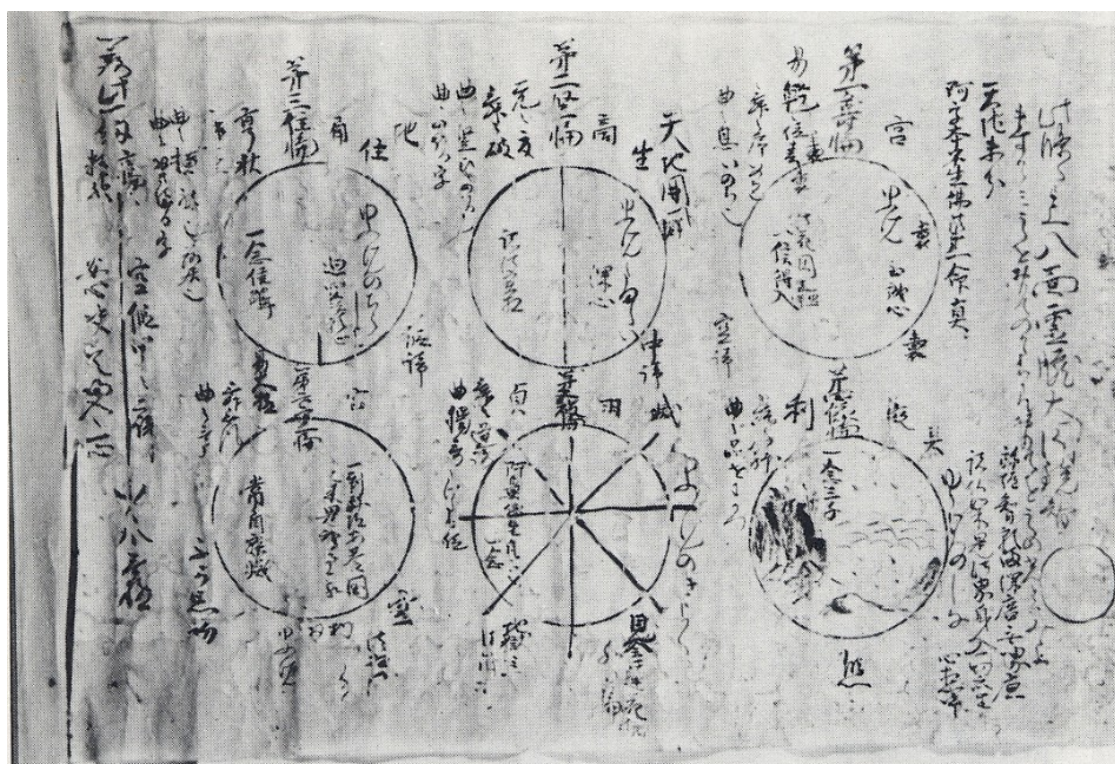
---

<sup>312</sup> .- Cf. Pinnington, Noel J. 1997, pp. 201 y 234.

<sup>313</sup> .- Cf. Thornhill III, Arthur H. 1993, pp. 18-19. En cuanto al empleo del “lenguaje *zen*” por parte de Zeami, Thomas Hare afirma que, a pesar de la afiliación con el templo de Fugan-ji y su frecuente uso (y abuso creativo) de terminología Zen es dudoso su especial compromiso con el Zen. No obstante, aunque ciertamente los escritos de Zeami muestran a un artista más que a un aspirante religioso, mucha de la terminología empleada demuestra que tuvo un enorme contacto con las ideas y el clero del budismo Zen. Cf. Hare, Thomas Blenman 1986, p. 31. Para una discusión sobre el uso de la terminología *zen* por parte de Zeami, cf. Kôsai, Tsutomu 1962.

<sup>314</sup> .- Cf. Thornhill III, Arthur H. 1993, p. 18.

Lo que impresiona tras una primera aproximación a los trabajos teóricos de Zenchiku es la gran oscuridad de sus categorizaciones y la elegancia formal de sus diagramas. Pero en lugar de considerar que la confusión que transmiten deba ser un enigma que hay de tratar de resolver, tal vez la mejor aproximación sea profundizar en las líneas generales de su discurso sin ceder a la urgencia por clarificar y parafrasear. A continuación se presenta un diagrama de la categorización empleada por Zenchiku en su sistema *Rokurin ichiro*, que presenta un complejo simbolismo que puede ser interpretado desde diferentes perspectivas.



98. *Rokurin ichiro dai'i* (Esencia de seis círculos, una gota de rocío), por Konparu Zenchiku. Tinta sobre papel, siglo XV. Hôzan-ji, Ikoma (Nara).

Aunque parece ser que Zenchiku practicó *zazen* y en sus últimos años se alineó con los ideales del movimiento Zen, también gustaba de observar la estructura de los *mandala* de las escuelas del Camino Sagrado, se encontraba interesado por el neoconfucianismo y por el *shintô*, e hizo de ello un eclecticismo que aplicó a su teoría del teatro *nô*.

## Yûgen

Mientras que Zenchiku continuó otorgando gran importancia a *yûgen* como principio estético, sometió este concepto ofrecido por Zeami para el análisis estético del teatro *nô* a una nueva interpretación. Debido a la influencia de la filosofía Zen, Zenchiku puso énfasis en el contenido más que en la forma, aunque tendió a incorporar otras ideas religiosas de gran aceptación en su tiempo además de ciertos elementos de criticismo poético.<sup>315</sup>

Zenchiku indicó su concepción de *yûgen* en *Kabu zuinô ki* (*Registro de la esencia de canción y danza*), *Go'on sankyoku shû* (*Colección de los cinco sonidos y las tres habilidades*), *Yûgen sanrin* (*Tres círculos de yûgen*), *Rokurin ichiro no ki* y otros tratados.

En *Kabu zuinô ki* expresó su visión de *yûgen*:

*El actor superior es uno cuya mente es sutil, cuya figura produce una impresión de “elegancia” (yûgen), y cuya dicción no carece de refinamiento.*<sup>316</sup>

Asimismo, Zenchiku dijo en este tratado:

*La esencia del nô es completo entendimiento del espíritu de “elegancia” (yûgen); el actor verdaderamente iluminado debe procurar sugerir la belleza de la luz de la luna y las flores fragantes, y olvidarse de la rudeza y violencia.*<sup>317</sup>

En *Go'on sankyoku shû*, Zenchiku reivindicó cinco categorías de canto, expresando “alegría” (*shûgen*), “elegancia” (*yûgen*), “amor” (*renbô*), “pena” (*aishô*) y “sublimidad” (*rankyoku*). El segundo de ellos, *yûgen*, es dividido más extensamente en cinco tonos.<sup>318</sup>

En *Rokurin ichiro no ki*, Zenchiku discutió seis etapas en el proceso artístico del actor de *nô*, que presentó mediante una sucesión de siete símbolos. Estas

---

<sup>315</sup> .- Para una discusión sobre las implicaciones del concepto estético de *yûgen* en los tratados de Zeami y Zenchiku, cf. Thornhill III, Arthur H. 1997, pp. 36-64.

<sup>316</sup> .- En Yoshida, Tôgo, ed. 1915, p. 18.

<sup>317</sup> .- En *ibid.*, p. 18.

<sup>318</sup> .- Cf. *ibid.*, p. 92.

categorías abstractas fueron además usadas por Zenchiku para describir una serie de principios (estéticos, pedagógicos y dramáticos) que consideraba esenciales. Los primeros seis símbolos fueron llamados por Zenchiku “larga vida” (*jurin*), “elevación” (*ryûrin*), “posición” (*jûrin*), “forma” (*zôrin*), “ruptura” (*harin*) y “vacío” (*kûrin*).<sup>319</sup> Sobre la “gota de rocío” (*ichiro*), según explica Thornhill: “En los primeros textos del *rokurin ichiro*, el *ichiro* no representa ningún aspecto particular de la representación; como Zenchiku observa en *Rokurin ichiro no ki chû*, ‘es el espíritu de fondo (*seishin*) que conecta los seis círculos’”.<sup>320</sup> Sobre el círculo de la vida, Zenchiku expresó: “Éste es el útero desde el cual nacen todas las cosas y al que todas las cosas retornan; ésta es la fuente de *yûgen*”.<sup>321</sup> Sobre el círculo de la forma: “Esta etapa es alcanzada cuando el actor se encuentra perfectamente armonizado con el espíritu de *yûgen*”.<sup>322</sup>

Según indica Hisamatsu Sen’ichi, las referencias de Zenchiku a “melancolía y ligereza” y “las “connotaciones hielo-frío” sugieren que su *yûgen*, mientras poseía un cierto elemento de belleza romántica, se encontraba básicamente de acuerdo con el ideal austero de Fujiwara Shinkei.<sup>323</sup> Asimismo señala que es claro a partir del sistema *Rokurin ichiro* que *yûgen* alcanzó gradualmente la categoría de principio universal en la mente de Zenchiku.<sup>324</sup> Lo que resulta preciso entender sobre éste y otros conceptos estéticos relacionados, es que *yûgen*

---

<sup>319</sup> .- Para una traducción al inglés de dos de los tratados de Zenchiku del sistema *rokurin ichiro*, *Rokurin ichiro no ki* y *Rokurin ichiro no ki chû*, junto con los comentarios de Shigyoku y Kaneyoshi, donde aparecen explicados todos estos símbolos, cf. Thornhill III, Arthur H. 1993, pp. 24-52.

Existen numerosas opiniones acerca de los probables significados de estos difíciles términos. Para dos de las discusiones más acreditadas, cf. *ibid.*, pp. 53ss, y Konishi, Jin’ichi 1961, pp. 240ss.

<sup>320</sup> .- Thornhill III, Arthur H. 1993, p. 63. Sobre el simbolismo de la “gota de rocío”, que se asocia con el concepto de *prajñâ* y que cambió posteriormente a la forma de una espada que representa la “no dualidad”, cf. *ibid.*, pp. 117-121.

<sup>321</sup> .- En Yoshida Tôgo, ed. 1915, p. 69.

<sup>322</sup> .- En *ibid.*, p. 71.

<sup>323</sup> .- Cf. Hisamatsu, Sen’ichi 1978, pp. 43-44. Sobre el ideal de *yûgen* de Fujiwara Shinkei (1406-1475), ver arriba, pp. 180-181.

<sup>324</sup> .- Cf. *ibid.*, p. 44.



nunca se manifestó como algo estático, adoptando diversos valores y connotaciones en la mente de los autores que los emplearon; no obstante, en todos los casos, representa un tipo de belleza simbólica a la que las artes japonesas desarrolladas durante el periodo medieval conceden una importancia fundamental.<sup>325</sup>

### ***Mushin***

El concepto de *mushin* tuvo también influencia en los tratados de Zenchiku, cuya interpretación de *yûgen* derivó hacia un tipo de belleza trascendente. En la descripción del sistema *Rokurin ichiro*, según aparece expuesto en el tratado *Rokurin ichiro no ki*, Zenchiku escribió en referencia al sexto círculo, *kûrin*:

*El círculo del vacío (kûrin) corresponde al Gran Final, que es el principio supremo del universo.[...] A causa de que todas las cosas le deben lealtad, es en ocasiones llamado el Gran Final Uno-en-una-miríada, Podemos llamar a esto el principio de lo sin forma (musô).*<sup>326</sup>

En *Go'on no shidai*, Zenchiku indicó:

*El círculo del vacío (kûrin) es el más elevado nivel en el arte del nô, el nivel en el cual el actor trasciende la belleza intuitivamente (Kûrin wa mujô jôkyoku i, mai no mushin).*<sup>327</sup>

Según observa Hisamatsu Sen'ichi, Zenchiku también mostró la importancia fundamental de *mushin* al emplear expresiones como “trascender el estilo y la técnica” (*mufû mumon*), “la etapa más allá del entrenamiento” (*ran'i*), “trascender lo interesante” (*mumi*), y otras por el estilo. La influencia de la filosofía Zen es aparente en la mayoría de estos conceptos.<sup>328</sup>

Indudablemente, Zenchiku intentó abrir una nueva dimensión en la teoría de *nô* ofrecida por Zeami. Pero si bien es cierto que en los tratados que compo-

---

<sup>325</sup> .- Sobre la evolución del concepto de *yûgen*, ver arriba, pp. 177-181.

<sup>326</sup> .- En Yoshida Tôgo, ed. 1915, p. 65.

<sup>327</sup> .- En *ibíd.*, p. 11.

<sup>328</sup> .- Cf. Hisamatsu, Sen'ichi 1978, p. 53.

nen su sistema de *Rokurin ichiro* puede observarse claramente la influencia del budismo Zen, tal como se ha señalado principalmente debido a la influencia del clima general de la época y de los términos *zen* que su maestro Zeami usaba en sus escritos, no lo es menos que sus principales motivos budistas no fueron tomados del budismo Zen, y que además utilizó toda una serie de elementos no budistas que logró alinear mediante un logrado eclecticismo. Sin embargo, los tratados del sistema *Rokurin ichiro* han sido interpretados por Hisamatsu Sin'ichi, Richard Pilgrim y otros autores como si fueran exclusivamente una expresión del entendimiento de los ideales Zen de vacuidad y talidad.<sup>329</sup>

*Yûgen* y *mushin*, fueron importantísimos criterios estéticos que entraron en relación durante el periodo medieval. Tras su aparición mediante su conexión con el término *ushin*, *mushin* se estableció como un concepto que sobrepasó a *yûgen* y a cualquier otro en las mentes de artistas que, como Zeami y Zenchiku, practicaron la meditación *zen* y encontraron en *mushin* la máxima expresión de la belleza.

### **Relación del budismo Zen y el teatro *nô***

Tras haber sido realizado un análisis del proceso histórico del teatro *nô* y mostrarse la influencia del budismo Zen mediante tres formas posibles de apreciar estéticamente este tipo de teatro –como arte representativo, como arte literario y en su aspecto teórico a partir de la teoría contenida en los tratados escritos por Zeami y Zenchiku sobre arte del *nô* (*nôgakuron*)–, ha podido ser observado cómo el uso de elementos *zen* ha llegado a adquirir diversas formas y grados en cada una de estas tres vertientes. No obstante, cuando un autor como Dumoulin se refiere a la relación del Zen con el teatro *nô*, observa que “no puede, estrictamente hablando, considerarse al *nô* como un arte Zen”. Pero sin aclarar realmente los motivos de su afirmación, señala que estilo *yûgen*, “que derivó desde

---

<sup>329</sup> .- Cf. Hisamatsu, Sin'ichi 1974, p. 101; Pilgrim, Richard B. 1983, pp. 7-22, y 1993, pp. 58-66.

el Zen”, se mezcló con otros elementos para producir el teatro *nô*, y que, por esta razón, Hisamatsu Sin’ichi pudo hablar del *nô* como “un aspecto de la cultura Zen”.<sup>330</sup> Ciertamente, este arte no ha sido tradicionalmente realizado por monjes Zen, sino por artistas profesionales, hecho al que parece aludir Dumoulin con su afirmación, pero no es fácil entender su aseveración desde el momento en que no expone ninguna definición de lo que él entiende por “arte *zen*”.<sup>331</sup>

Ante todo, lo que conviene aclarar nuevamente es que *yûgen* no es un concepto original del Zen, aunque luego en Japón se cruzase con el Zen;<sup>332</sup> asimismo, resulta interesante observar que si Hisamatsu Sin’ichi pudo hablar de la relación existente entre el Zen y el teatro *nô*, no fue precisamente debido a la presencia de la categoría estética de *yûgen*, sino, más bien, por su constatación del hecho de que “los tratados de Zeami y de Zenchiku revelan las raíces Zen del drama *nô*”,<sup>333</sup> seguramente teniendo en cuenta las reiteradas alusiones que aparecen en sus tratados sobre el concepto de *mushin* y la aplicación que ambos autores hicieron de este concepto en el terreno del arte del *nô*.

De este modo, cuando Hisamatsu declaró en alusión al teatro *nô*: “Esto es Zen expresándose a sí mismo en el arte dramático, arte dramático formado por el Zen”; o bien: “El *Nô* es un arte dramático con características únicas e incomparables, el terreno básico del cual es el hecho de que el Tema Fundamental de la expresión es el Zen”,<sup>334</sup> o incluso: “Es un arte dramático como la Auto-expresión del Zen”,<sup>335</sup> no parece que pudiera referirse a la influencia general del Zen en el

---

<sup>330</sup> .- Dumoulin, Heinrich 1990, p. 248.

<sup>331</sup> .- Sobre la definición de arte *zen* empleada en esta tesis doctoral, ver arriba, pp. 250-251.

<sup>332</sup> .- Entrevista a Matsuoka Shinpei. Tokyo, 20-V-1998.

Como ha sido señalado, este importante término surgió como un estereotipo estético aplicado en principio al ámbito de la literatura y no es un concepto original del Zen. Sobre la evolución del término *yûgen*, ver arriba, pp. 177-181. Sobre *yûgen* como concepto de estética *zen*, ver arriba, pp. 232-233.

<sup>333</sup> .- Hisamatsu, Sin’ichi 1974, p. 100.

<sup>334</sup> .- *Ibid.*, p. 100.

<sup>335</sup> .- *Ibid.*, p. 101.

proceso de la formación de este arte ni en los contenidos de los textos de *nô*, ni a ciertos elementos que puedan ser visibles en una representación, sino, principalmente, a la presencia del concepto de *mushin*, tal como lo concibieron en sus tratados los dos principales formuladores de este tipo de teatro.

Algunos de los elementos que Hisamatsu Sin'ichi citó para ilustrar la relación del *nô* con el budismo Zen, como las máscaras, los trajes, la música (vocal e instrumental), los textos cantados (*yôkyoku*) o los movimientos de los actores,<sup>336</sup> no parece que guarden relación alguna con el budismo Zen, sino más bien con diferentes aspectos de la cultura japonesa. Sin embargo, otros de los aspectos citados por él, como la postura mental que los actores pueden lograr mediante el dominio de este arte, o ciertos elementos estéticos contenidos en los tratados sobre *nô* de Zeami y Zenchiku, ciertamente manifiestan la influencia del budismo Zen en este drama.

A pesar de que Hisamatsu Sin'ichi también afirmó que “el hecho de que el teatro *nô* se encuentra basado en el Zen puede ser percibido atendiendo a una representación”,<sup>337</sup> hay que tener en cuenta que el teatro *nô* presenta asimismo influencias del *shintô*, del confucianismo y de varias formas de budismo, las cuales se encuentran presentes en diversos modos dependiendo de cada obra. Y si bien el teatro *nô* puede ser considerado como un arte influenciado en cierta medida por los ideales del budismo Zen, han de tenerse también en consideración los numerosos elementos que nada tienen que ver con el Zen en una determinada representación. De tal modo, tampoco parece que las “siete características del arte *zen*” señaladas por Hisamatsu Sin'ichi hayan de encontrarse necesariamente presentes, ni que la base en que se sustentan todas ellas (*mushin*) haya de hacerse inteligible para los asistentes a una representación de teatro *nô*.

Por esta razón, en lugar de tratar de buscar una posible relación entre los diferentes elementos de una representación de *nô* con las “siete características”

---

<sup>336</sup> .- Cf. *ibid.*, p. 32, 36 y 100. Ver también Hoover, Thomas 1977, pp. 147-149.

<sup>337</sup> .- Hisamatsu, Sin'ichi 1974, p. 100.

listadas por Hisamatsu, intento que bloquearía la mente de cualquier persona con toda seguridad, lo más natural para un espectador sería tratar de apreciar la representación en sí misma, pues sólo eso sería lo que podría facilitar una fusión con el hecho estético real que se transmite en el *nô*.

En opinión de Matsuoka Shinpei, la comparación entre la pose de un actor que está a punto de entrar en escena y la famosa pintura de tinta “*Śâkyamuni retornando de las montañas*” expuesta por Hisamatsu,<sup>338</sup> expresa bastante bien la postura ideal que adopta el actor y el punto de contacto entre el budismo Zen y el teatro *nô*. Tal punto de unión entre el *nô* y el budismo Zen, que se encuentra idealizado en esta imagen (fig. 54), podría ser expresado como “*shizen no kokoro wo kayowaseru*” (“sentirse unido con la naturaleza”) o “*gekai to ningen no shintai tonô ittaika*” (“unificación del mundo exterior y el cuerpo humano”).<sup>339</sup> Lo expuesto aquí podría aplicarse asimismo a un espectador. De tal modo, si un asistente a una representación de *nô* lograra dicha unificación entre su propio ser y las formas que contempla, tal vez llegaría a experimentar no sólo una fusión con la obra y sus ejecutantes, sino con todas las formas del mundo exterior.

Finalmente, parece necesario reconocer que raramente podrá un espectador principiante acceder a la belleza que puede ser transmitida en este tipo de obras; y no sólo por el enredo que puede suponer la comprensión de la historia que se cuenta o la dificultad de apreciar su música, su canto y sus danzas, sino fundamentalmente debido a la dificultad de discernir toda una serie de conceptos estéticos que se encuentran involucrados en la concepción y la escenificación de las obras de teatro *nô*. Sin embargo, si pudieran apreciarse tales elementos, seguramente no sería nada difícil para un espectador poder relajarse y meditar, e incluso dormir, en aquellas sesiones a las que tenga tal vez ocasión de acudir. Pero si un espectador no es capaz de meterse dentro de la obra y trata de mantenerse como alguien ajeno a la escena, tal vez lo único que podrá apreciar serán

---

<sup>338</sup> .- Cf. *ibíd.*, p. 101.

<sup>339</sup> .- Entrevista a Matsuoka Shinpei. Tokyo 20-V-1998.

las vistosas vestimentas, la figura enmascarada del *shite* que se desliza por el piso del escenario, o la ruidosa “música” que se desprende de la conjunción aparentemente extraña producida por la fusión entre los cantos y los diversos instrumentos.

Los conceptos estéticos de *yûgen* y *mushin* son los que aportan al teatro *nô* la misteriosa e indefinible cualidad que lo convierte en un drama difícil de comprender. Cualquiera que aprecie visualmente la belleza, puede, sin duda, estimar la elegancia y armonía que se destila en la representación de una pieza de teatro *nô*. Pero la verdadera apreciación de *nô*, en todo su contenido, sólo puede surgir cuando el espectador no es sólo receptivo, sino también altamente creativo. De este modo, acaso pudiera llegar a producirse efectivamente una atmósfera contemplativa y una fusión de los actores con los espectadores durante una representación de *nô*. Y si surgieran de algún modo tales momentos de comunicación, ocurriría como resultado que la asistencia a una función de *nô* se convertiría en una experiencia inmemorial, lo que en realidad es la finalidad de todas las representaciones de este tipo de teatro según la concepción de sus creadores.

A través de sus estilizados gestos, palabras y movimientos, que representan historias llenas de emociones humanas como amor, odio, tristeza, etc., la expresividad de los actores de *nô* debería, según la concepción ideal de Zeami y Zenchiku, crear una atmósfera en la que los espectadores que participan en una representación de *nô* puedan llegar a disfrutar plenamente de la experiencia teatral y responder desde la profundidad de sus corazones desarrollando una conciencia estética de *yûgen* o *mushin*. Pero tal percepción de la belleza requiere una actitud de “contemplación desinteresada”, la cual sólo podría ser realizada cuando se contemplase la obra en un estado de absoluto desapego y tranquilidad.

## XII- EL “CAMINO DEL TÉ” Y SUS ARTES RELACIONADAS

*Mira un objeto, y luego, lentamente, retira tu vista; luego retira también el pensamiento. Luego...*<sup>1</sup>

El té ha sido empleado de modos muy diferentes a lo largo de la historia, pero el denominado “camino del té”, (*chadô* o *sadô*) –que también podría ser definido como “arte del té de estilo *wabi*” (*wabi-cha*)–, es la forma que adquirió en la cultura japonesa a través de la influencia del budismo de Meditación. Otro término existente en lengua japonesa para referirse a este “arte del té” es el de *chanoyu* (literalmente, “agua caliente de té”).<sup>2</sup>

El concepto de *wabi*, que connota un tipo de pobreza que sobrepasa a la riqueza, fue un término empleado en el budismo Zen que actuó a modo de patrón por el cual se regían los ideales de este “camino del té”.<sup>3</sup> Debido a que el *wabi-cha* tuvo su origen en las ceremonias de té que fueron celebradas originalmente en los templos del budismo Zen y llegó a extenderse a la vida de la gente común, el concepto estético de *wabi* ha llegado a influir en los japoneses de un modo muy significativo.<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup>.- En Odier, Daniel y Marc de Smedt 1975, p. 132.

<sup>2</sup>.- *Sadô* o *chadô* es un término general para filosofía *temae* (procedimientos para preparar y servir té) y el arte del *maccha* (té pulverizado), que se cree que adquirió su forma actual hacia fines del siglo XVI. Anteriormente era llamado *chanoyu*, término que quedó obsoleto tras la era Meiji cuando el término *sadô* vino a emplearse comúnmente. Cf. *A Dictionary of Japanese Art Terms* 1990, pp. 244 y 445.

<sup>3</sup>.- Mediante el término *chadô* o “camino de té de estilo *wabi*” se hace aquí referencia al arte del té del estilo originado por Ikkyû Sôjun y Murata Jukô en el periodo Muromachi, el cual fue asumido por Takeno Jôh y otros maestros de té llegando a su forma actual a través de Sen Rikyû. Tras Sen Rikyû se desarrollaron diversas escuelas derivadas que conocieron su momento de mayor esplendor durante los siglos XVI y XVII. Hoy día, algunas de esas escuelas renuevan sus esfuerzos y promueven su expansión internacional en busca de facilitar una mayor comprensión de los ideales en que se sustenta este arte. Sobre la expansión del *chadô* en el siglo XX, ver adelante, pp. 899-915.

<sup>4</sup>.- Sobre el concepto de *wabi* aplicado al “camino del té”, cf. Raimond, Thomas 1986; Plutschow, Herbert E. 1986, pp. 66-71; Sen, Sôshitsu XV 1995, pp. 72-75; Haga,

A partir de su concepción inicial durante el periodo Muromachi por parte de algunos practicantes del budismo Zen, el *wabi-cha* se desarrolló a través de los periodos Momoyama y Edo convirtiéndose con el tiempo en una práctica muy popular, la cual llegó a ser muy importante no sólo como una expresión original de la cultura *zen* sino como elemento integrador de una serie de artes.

Este *wabi-cha* o “camino del té”, que es común e impropriamente conocido en Occidente como “ceremonia del té” o “ritual del té”,<sup>5</sup> aparece relacionado con una serie muy diversa de artes tradicionales chinas, coreanas, japonesas y del sudeste de Asia, todas las cuales aparecen integradas en este camino artístico y espiritual. Entre las artes comprendidas en este “camino del té” se encuentran arquitectura de la casa de té, jardinería, pintura, caligrafía, poesía, decoración floral (*chabana*), así como varias clases de artesanías, incluyendo trabajos de bambú, cerámica, laca, madera, metal, etc. Pero el “camino de té” no sólo comprende las artes, sino también elementos de religión, filosofía, ética, educación, vestimenta y comida, todos los cuales son elegidos según un estándar *zen*.<sup>6</sup>

Fue observado con anterioridad el cambio que tuvo lugar en la visión del mundo budista durante el periodo Muromachi, mediante el cual se produjo en el seno del budismo Zen una concepción de la vida totalmente diferente a la que había prevalecido en las escuelas del budismo anterior, que presentaban una visión basada sobre el principio de “selección” (*sentaku*). Sin embargo, con el firme establecimiento de la institución Zen en Japón durante el periodo Muromachi se produjo el advenimiento de una nueva visión del mundo enfocada en

---

Kôshirô 1994, pp. 195-232; Itoh, Teiji 1993 y 1994 pp. 47ss.; Koren, Leonard 1994. Sobre el origen y evolución de este término, ver arriba, pp 188-190.

<sup>5</sup>.- La frase “ceremonia del té”, resulta engañosa y no será empleada en este estudio. Preguntados acerca de si era incorrecto emplear la expresión “ceremonia del té”, la cual ha sido popularizada en Occidente para denominar a este arte, tanto Bruce Seiichi Hamana como John T. McGee contestaron que, ciertamente, se trata de una expresión incorrecta, y que en la escuela de té de Urasenke prefieren referirse a este arte como “vía del té” (*chadô*). Entrevistas a Bruce Seiichi Hamana y John T. McGee. Kyoto, 15-IV-1998. Sobre el término “ceremonia del té”, ver adelante, pp. 913-915.

<sup>6</sup>.- Cf. Hisamatsu, Sin'ichi 1974, p. 26.



un cierto individualismo, mediante el cual se rechazaba la teoría de la selección.<sup>7</sup> Por lo que se refiere al *chadô*, de acuerdo con el patrón Zen de *wabi* se dio forma a un nuevo estilo de vida en el cual los maestros eran capaces de “determinar” (*konomu*) sus propios recursos escogiendo entre numerosas posibilidades.<sup>8</sup>

Desde que fuera iniciado el “camino del té”, algunos maestros del budismo Zen han intervenido en ocasiones como guías estéticos y espirituales para muchos de los practicantes de las diversas artes que aparecen englobadas en esta “vía” o “camino espiritual”. De este modo, el *chadô* ha sido vehículo de difusión de gustos estéticos *zen* en una gran variedad de campos, por lo que reconocer en qué consiste el “arte del té” aporta numerosos datos para la comprensión de los otros elementos artísticos que aparecen relacionados.

El espíritu del “arte del té” o *chanoyu*, designado como teísmo por Okakura Kakuzô (Okakura Tenshin; 1862-1913) en su obra *The Book of Tea*, se haya infiltrado tan profundamente en la cultura japonesa que su presencia puede sentirse en numerosas fases del arte japonés. En palabras de Okakura:

Son efectivamente numerosas las aportaciones que al arte han hecho los maestros del té. Han revolucionado enteramente la arquitectura clásica y la decoración interior y han creado un estilo cuyo influjo se refleja en los palacios y monasterios construidos a partir del siglo XVI. El complejo Kōbori Enshû nos ha legado numerosas muestras de su genio en la ciudad imperial de Katsura, en los castillos de Nagoya y de Nijo y en el monasterio Kôhō-an. Todos los jardines célebres del Japón han sido igualmente trazados por maestros de té, y es posible que nuestra cerámica no hubiese alcanzado el grado de perfección a que ha llegado, si los maestros del té no hubieran prestado su inspiración.<sup>9</sup>

---

<sup>7</sup>.- Sobre este asunto en particular, ver arriba, pp. 42-57.

<sup>8</sup>.- Cf. Hisamatsu, Sin'ichi 1974, pp. 25-26. Como aclara Hisamatsu: “El verbo japonés *konomu*, como un término técnico frecuentemente empleado en el mundo del Té, significa evaluar, elegir, y también crear de acuerdo con el estándar Zen de *wabi*. Por consiguiente, el Camino del Té no es ni simplemente un arte ni una forma cultural, sino un modo de vida integrado con el Zen como su base”. *Ibid.*, p. 26.

<sup>9</sup>.- Okakura, Kakuzô 1978 (1906), p. 94. La afirmación de Okakura sobre la influencia del “arte del té” parece bastante exagerada en el caso del arte de la jardinería.

## ORÍGENES DEL TÉ EN CHINA

Las hojas del té provienen de un arbusto de la familia de las teáceas propio de las regiones tropicales o subtropicales del planeta. Este arbusto del té, fue cultivado en el sur de China probablemente desde hace más de dos mil años, cuando se reconocieron sus propiedades medicinales. Existen leyendas referentes a la prehistoria China en las que se evoca el uso que hacía del té Shên Nung (el fundador legendario de la agricultura China) como antídoto contra los venenos. Otra historia cuenta que el consejero del emperador Ch'in Shih Huang-ti le recomendó esta bebida como remedio para permanecer en estado de alerta.<sup>10</sup>

El primer documento que detalla el papel del té en la vida oficial es el *Chou li (Manual de los rituales de la dinastía Chou)*. En esta memoria, que se piensa fue compilada en el siglo II a. C. durante la dinastía Han (206 a.C.-220 d.C.), se describen algunos rituales realizados en la precedente dinastía Chou (c. 1027-c.221 a.C.) que contaban con el té como elemento principal.

Con la llegada de la dinastía T'ang (618-907), el té comenzó a asociarse con el budismo Ch'an, pues en sus monasterios esta bebida era ingerida como ayuda para la meditación.<sup>11</sup> De este modo, mucho antes de que se desarrollará el “camino del té” en Japón, los monjes de este movimiento en China usaron el té como estimulante para la meditación,<sup>12</sup> al proporcionar protección contra el sue-

---

Aunque éste y otros pasajes resultan anacrónicos hoy día, hay que señalar que la suya es una obra clásica sobre este tema que supuso el primer acercamiento de esta “vía del té” al público occidental. En esta obra, que fue con la que se inició el uso de la equívoca denominación “ceremonia del té”, se abordan también otros temas: arquitectura, jardinería, disposición de las flores y el sentido del arte japonés en general.

<sup>10</sup> .- Cf. Sen, Sôshitsu XV 1998, pp. 3-6. A pesar de las pesquisas realizadas por algunos investigadores, existen aún muchos puntos dudosos sobre el origen del té en China. No obstante, el mito fundacional del país sostiene que el emperador Shên Nung, protector divino de la agricultura y la medicina, fue el primero en ingerir este brebaje.

<sup>11</sup> .- Cf. Graham, Patricia J. 1998, p. 10.

<sup>12</sup> .- Se sabe que muchos de los utensilios empleados para el consumo del té en los monasterios Ch'an procedían de donaciones de la corte. Sobre la historia del té en China y los utensilios que fueron empleados, cf. Ayers, John 1991, pp. 60-78; Chiu, Simon, K. S. 1991, pp. 26-43.

ño que puede surgir durante esta práctica e infundir claridad a sus mentes.<sup>13</sup> En los templos del budismo Zen se siguió practicando esta costumbre, lo que derivó con el transcurso del tiempo en el surgimiento del *chadô* en Japón.

### *CH'A CHING (TRATADO SOBRE EL TÉ)*

En tiempos de la dinastía T'ang, el té era muy apreciado tanto por sus propiedades como por el placer de su sabor. La importancia que se concedía en China a esta bebida durante la dinastía T'ang queda reflejada en una obra de tres volúmenes escrita a mediados del siglo VIII, el *Tratado sobre el té* (jp., *Chakyô*; ch., *Ch'a ching*),<sup>14</sup> donde se recogen una serie de reglas para la preparación y el consumo del té. Esta obra fue escrita por Lu Yü (jp., Riku U, -804), quien fue llevado a temprana edad a un templo Ch'an donde aprendió a cultivar té y a preparar la infusión de sus hojas. Posteriormente, Lu Yü se convirtió en un erudito que absorbió numerosas influencias taoístas y confucianistas, como puede ser apreciado en sus escritos.<sup>15</sup>

El *Ch'a ching* elevó la apreciación por esta bebida, sin duda debido a que Lu Yü logró sintetizar en esta obra el conocimiento práctico sobre el té con las asociaciones filosóficas que se encontraban establecidas en su época. De este modo, se convirtió en una especie de patrón para todos los practicantes del té, llegando a ser apreciado en Japón de modo similar por los practicantes de *chadô*.

---

<sup>13</sup> .- Una leyenda china relaciona el uso del té en los monasterios Ch'an con la práctica de la meditación. En ella se cuenta que Bodhidharma se quedó dormido en cierta ocasión mientras meditaba, lo que le puso tan furioso que se cortó los párpados para no volver a quedarse dormido. Asombrosamente, al caer al suelo, sus párpados ascendieron dando origen a un arbusto de té. Cuando Bodhidharma comió estas hojas se apoderó de él una extraña sensación, una especie de bienestar hasta entonces nunca experimentado. Esta leyenda tal vez fuera la causa de que en las pinturas de este patriarca fundador del budismo de Meditación en China se le representase habitualmente sin párpados, mostrando unos ojos enormemente abiertos y un semblante de gran seriedad y concentración.

<sup>14</sup> .- Lu Yü *Ch'a Ching*. En Sen Sôshitsu XV, ed., 1956, vol. 1, pp. 89-118, Cf. Carpenter Francis Ross, trad. 1974.

<sup>15</sup> .- Para la "autobiografía" de Lu Yü, cf. Li Fang, ed. 1959, vol. 5, p. 4194.

El manuscrito original del *Ch'a ching* no ha sobrevivido hasta hoy día. Aunque existió una impresión documentada que databa de fines de la dinastía Sung del sur (1127-1279), esta obra sólo se ha conservado en copias de la dinastía Ming (1368-1662), la primera de las cuales es de principios del siglo XVI.<sup>16</sup>

El *Ch'a ching* se encuentra dividido en tres volúmenes con diez secciones, tal como se presenta a continuación:<sup>17</sup>

Volumen 1

*Sección 1. Orígenes del té*

*Sección 2. Utensilios para cultivar el té*

*Sección 3. Métodos para cultivar el té*

Volumen 2

*Sección 4. Recipientes para té*

Volumen 3

*Sección 5. Preparación del té*

*Sección 6. Cómo beber té*

*Sección 7. Hechos sobre el té*

*Sección 8. Zonas productoras de té*

*Sección 9. Modos simplificados de beber té*

*Sección 10. Ilustraciones de té*

El alto grado de especificación sobre cada una de las secciones de esta obra permitió a sus lectores reproducir fielmente los métodos de Lu Yü, con lo que se fomentó una codificación de estas enseñanzas. Por ejemplo, muchas personas se adhirieron al dictado de Lu Yü relativo al uso de tazas vidriadas blancas o verdes a causa de que resaltaban el color ámbar del brebaje.<sup>18</sup>

En cuanto a la transmisión a Japón del *Ch'a ching*, es mencionada en las obras de algunos escritores japoneses, pero debido a que no existen ediciones

---

<sup>16</sup> .- Cf. Nunome, Chôfu 1987, vol. 1, p. 9. En esta obra de Nunome se recoge una colección completa de libros chinos sobre té.

<sup>17</sup> .- Cf. Sen, Sôshitsu XV 1998, p. 12.

<sup>18</sup> .- Cf. Graham, Patricia J. 1998, p. 11.

tempranas de este tratado, resulta difícil precisar hasta qué punto de encontraban familiarizados con él.<sup>19</sup>

También estuvo en boga en esta época escribir poemas sobre el té. Lu Yü escribió algunos poemas de este tipo, aunque su fama se debe principalmente a la importancia de su tratado.<sup>20</sup> Otra figura destacada en relación con el té durante la dinastía T'ang fue la de Lu T'ung (jp., Ro-Dô; -835), cuyo poema abreviado con el título *Oda al té* se convirtió en la más famosa expresión del valor de esta bebida. En la sección central de este poema, traducido a continuación, Lu T'ung expone su exaltación espiritual tras haber bebido siete tazas sucesivas de té, ligando esta experiencia con el vuelo de los inmortales hacia la isla paradisíaca P'eng-lai (jp., Horai). En su suposición de que la infusión del té podía llevar a la iluminación que propone el taoísmo religioso, Lu T'ung elevó el té hasta la categoría de poción mística.<sup>21</sup>

*Mi puerta de zarza cerrada herméticamente contra los visitantes vulgares.  
Cubierto con una capa de gasa yo mismo hiervo y degusto el té.  
La nube de humo azul, agitada por el viento, permanece intacta;  
Una espuma blanca –resplandor flotante– se coagula en la taza.  
Con la taza numero uno mis labios y mi garganta se humedecen.  
Con la taza numero dos, mi tristeza solitaria se disipa.  
La taza número tres penetra en mis entrañas removiendo en ellas cinco mil extraños volúmenes.  
Con la taza número cuatro, se produce una ligera transpiración y toda la maldad de mi vida se evapora a través de mis poros.*

---

<sup>19</sup> .- No fue hasta el periodo Edo cuando comenzaron a imprimirse textos chinos en Japón. Una de las secuelas de esta obra, conocida como *Hsü ch'a ching* fue publicada en 1734 e importada a Japón en 1739. El texto clásico del *Ch'a ching*, basado en una edición de la dinastía Ming, fue impreso en Japón por vez primera en 1758. En 1774, apareció una obra japonesa titulada *Chakyô shôsetsu (Explicación detallada del Tratado del té)*. Realizada por el monje Zen Daiten Kenjô, ésta fue la primera edición japonesa comentada del *Ch'a ching*. Cf. *ibid.*, p. 12.

<sup>20</sup> .- Cf. Sen, Sôshitsu XV 1998, p. 9.

<sup>21</sup> .- Lu Yü y Lu T'ung, quienes se encontraban entre la elite de los letrados (*wen-jên*) de su época, inspiraron con sus poemas un género de literatura sobre té que se convirtió después en una tradición separada de aquella de los tratados prácticos de té.

*Con la taza número cinco mi piel y huesos son purificados;  
 Con la taza número seis, participo con los espíritus inmortales;  
 La taza número siete apenas puede descender:  
 sólo siento el soplo del viento puro flotando, silbando debajo de mis brazos.  
 ¿Dónde pueden ser encontradas las montañas del paraíso P'eng-lai?  
 El Maestro de la Corriente de Jade quiere subir sobre esta dulce brisa e ir has-  
 [ta allí ahora.<sup>22</sup>*

### **CH'A LU (REGISTRO DEL TÉ)**

Hacia mediados del periodo T'ang el té se convirtió en una bebida muy popular, produciéndose una serie de mejoras en los métodos de su cultivo y preparación. Una nueva generación percibió distintas necesidades y se escribieron obras que trataban de satisfacer los nuevos requerimientos. Entre las más importantes se encontraba el *Ch'a lu (Registro del té)*, redactada durante la dinastía Sung del norte por el oficial de la corte Ts'ai Hsiang (1012-1067).

Ts'ai Hsiang escribió el *Ch'a lu* en diecinueve secciones repartidas en dos volúmenes, con el ánimo de establecer la superioridad del té de Fuchien. En el primer volumen trató de mostrar las cualidades de sabor, fragancia, color, etc., de este tipo de té, así como diversas técnicas de preparación, realizando numerosas alusiones al *Ch'a ching* de Lu Yü en las que demostraba que había muchos puntos dejados sin explicar en esta obra.

El segundo volumen se titula "Utensilios de té" y discute varios tipos de implementos empleados para la preparación de esta bebida. Al analizar los utensilios apreció detalladamente la cualidad de cada material (bambú, hierro, bronce, plata, cerámica, etc.) en función de su uso. Aunque algunas de las entradas de esta obra coinciden con las proposiciones del *Ch'a ching*, como puede ser la referente al tamiz empleado para depurar las hojas de té, en otras se observan posiciones totalmente distintas. Así, por ejemplo, en cuanto a los morteros de té, mientras el *Ch'a ching* recomendaba usar madera de ciertas especies de árboles,

---

<sup>22</sup> .- En Addiss, Stephen 1984, pp. 120-121.

en el *Ch'a lu* se observaba que es recomendable emplear hierro o plata. En cuanto a las marmitas para calentar el agua, mientras Lu Yü proponía el uso del hierro y la plata, Ts'ai Hsiang, por contraste, destacaba la superioridad del oro.<sup>23</sup>

Existe aún otra obra de té que data de fines de la dinastía Sung del norte, la cual tuvo una gran influencia en siglos posteriores de igual modo que el *Ch'a lu*. Esta obra, titulada *Ta kuan Ch'a lun* (jp., Daikan Charon), ha sido atribuida al emperador Hui chung,<sup>24</sup> aunque existen autores como Sakei Futoshi que han expresado sus dudas sobre esta atribución.<sup>25</sup> El *Ta kuan Ch'a lun* consiste de veinte secciones en un volumen, que se encuentran dedicadas a la exposición de la producción del té, las condiciones climáticas adecuadas para su cultivo, procesamiento de las hojas de té, tipos de té, implementos, etc.<sup>26</sup>

#### USO RITUAL DEL TÉ EN LOS TEMPLOS CH'AN

Todas las obras reseñadas de las dinastías T'ang y Sung del norte tratan de aspectos prácticos del té y abarcan un amplio rango de materias. Sin embargo, el uso ritual o ceremonial de esta bebida se encontraba restringido en China al ámbito de los templos Ch'an.

El primer elemento que ha de ser considerado en este contexto es, sin duda, el *Pai chang Ch'ing kui* (jp., *Ekai Shingi*), que fue diseminado por Pai chang Huai-hai (749-814). El *Ch'ing kui* (literalmente, "reglas puras") contenía las reglas de disciplina para su práctica en los monasterios Ch'an.<sup>27</sup> Anteriormente,

---

<sup>23</sup> .- Cf. Sen, Sôshitsu XV 1998, pp. 36-39.

<sup>24</sup> .- *Ta kuan* era el nombre de la era del reinado Hui chung (1107-1110).

<sup>25</sup> .- Cf. Sakei, Futoshi. 1977, vol. 13, pp. 13-14.

<sup>26</sup> .- Cf. Sen, Sôshitsu XV. 1998, pp. 40-42. Sobre la historia del té en China, ver también Yano Jin'ichi 1977, pp. 32-114.

<sup>27</sup> .- La versión que se conserva de estas "reglas puras" de Pai-chang es probablemente una posterior adaptación. Fukushima Shun'ô declara que el original se perdió, y que la que existe hoy día es una versión realizada durante la dinastía Yüan por Tung-yang Tê-hui, que fue el maestro de la decimoctava generación de Pai-chang. Cf. Fukushima, Shun'ô. *Chokuju Hajô Shingi Kaidai*. En Sen, Sôshitsu XV, ed. 1956, vol. 1, pp. 371-374. Sobre este código monástico, ver arriba, volumen I, pp. 473-475.

la disciplina Ch'an se había encontrado basada necesariamente en la del budismo *Hīnayāna*, pero con esta formulación de Pai-chang se produjo una adaptación a nuevas condiciones de práctica budista.

En la colección de normas de Pai-chang aparecen muchas referencias sobre temas relacionados con el uso del té en ocasiones rituales o ceremoniales. Las citas con monjes de alto rango de otros templos, asambleas periódicas, llegada y salida de monjes, eran todas ocasiones en las que se realizaban celebraciones en que se consumía formalmente el té. El nombramiento de un nuevo monje principal, por ejemplo, incluía un servicio en el que se encontraban especificados todos los procedimientos y el orden de progresión. La forma en que los monjes se conducían en cada fase, así como otros detalles, no se encontraban necesariamente precisados, aunque no existe duda de que el té jugaba un papel importante en tales ceremonias.<sup>28</sup>

Según es observado por Sen Sôshitsu XV, aquellos que tomaban el té, fueran monjes o letrados, deben haberlo bebido como un brebaje medicinal. Sin embargo, no sólo se trataba de un consumo para el bienestar fisiológico, sino que se producía asimismo un refresco espiritual surgido del sentimiento de comunidad que se producía entre los participantes al compartir esta bebida. En aquellos días abundaban las crónicas referentes a los beneficios físicos del té, pero es significativo el deseo de elevarse sobre lo mundano que muchos seres individuales encontraban tras ingerir esta bebida, lo que les permitía desencumbrarse a sí mismos y penetrar en otras dimensiones donde podían disfrutar de una libertad alejada de las preocupaciones terrenales. Dicho de otro modo, la degustación del té se convirtió para sus participantes en una ocasión para crear una vida abstracta aparte de la vida mundana, pudiendo considerarse que fue este efecto lo que produjo una elevada estimación del té por los chinos de aquella época.<sup>29</sup>

---

<sup>28</sup> .- Cf. *Pai chang* [*Chokuju Hajô Shingi*]. En Sen, Sôshitsu XV, ed. 1956, vol. 1, pp. 341-370.

<sup>29</sup> .- Cf. Sen, Sôshitsu XV 1998, pp. 42-43.



## HISTORIA DEL TÉ EN JAPÓN

A causa de los contactos directos entre China y Japón durante el periodo Nara (645-794) es posible que el té fuera ya importado en esta época. El primer documento que menciona el uso del té en Japón se remonta a principios del periodo Heian (794-1192), el *Nihon Kôki* (*Crónicas antiguas de Japón*), publicado en 840. En esta obra se menciona que en el año 815 el emperador Saga (r. 810-823) fue servido té (*senji cha*) por el monje Eichû (743-816), tras el retorno de este último de una larga estancia en China.<sup>30</sup>

Después de esta época, aunque decrecieron los contactos con China, el uso del té no desapareció completamente al encontrarse muy difundida la costumbre de tomar esta bebida entre la nobleza y los monjes. La costumbre fue preservada en los templos de algunas escuelas budistas, donde se apreciaban las cualidades medicinales del té que era servido con ocasión de ciertas ceremonias religiosas que se basaban en el uso del té en los templos chinos –según eran indicadas en las reglas para la disciplina en los templos Ch'an, *Pai-chang Ch'ing kui* (jp., *Ekai Shingi*)–.<sup>31</sup> Puede decirse que, en general, el té se encontró muy restringido en su uso a la corte aristocrática y a ceremonias de los templos budistas hasta su reintroducción en Japón por monjes Zen en el siglo XIII.<sup>32</sup>

## PROMOCIÓN DEL TÉ EN LAS ESCUELAS RINZAI Y SÔTÔ

A causa de la estrecha relación entre los monjes Ch'an que fueron a Japón y sus discípulos japoneses, el té pulverizado empleado en la dinastía Sung se

---

<sup>30</sup> .- Cf. Graham, Patricia J. 1998, p. 13. Sen Sôshitsu XV observa que el té fue probablemente llevado a Japón durante la regencia del príncipe Shôtoku (572-622), cuando se inició uno de los tres grandes periodos de importación cultural desde China. Este autor señala un antecedente previo al narrado en el *Nihon Kôki*, indicando que en el año 806 fue introducido el proceso de preparación del té en Japón mediante la infusión de hojas de té, lo cual tuvo lugar gracias al fundador de la escuela Shingon, el monje Kûkai (774-835). Cf. Sen Sôshitsu XV 1990, p. 5.

<sup>31</sup> .- Cf. Murai, Yasuhiko 1988, p. 7.

<sup>32</sup> .- Cf. Graham, Patricia J. 1998, p. 13.

introdujo en Japón con la instalación de las escuelas Zen Rinzai y Sôtô en el siglo XIII.<sup>33</sup> Los rituales que tenían lugar en los templos de estas instituciones, que continuaban la práctica monástica china de beber el té como ayuda para la meditación ante una imagen de Buda, traerían como resultado la creación del *chadô* hacia fines del siglo XV.

Myôan Eisai (1141-1215), el fundador de la escuela Zen Rinzai, es considerado como el introductor de semillas de té en Japón, las cuales supuestamente trajo junto con la fórmula para su elaboración tras el regreso de su segundo viaje a China en 1191. Se dice que Eisai plantó las semillas en el primer templo Zen que fundó en Kyûshû, el Shôfuku-ji, y que ofreció también algunas al monje de la escuela Kegon Myoê (1173-1232), quien las plantó en el templo Kôzan-ji, en Toganoo (Kyoto), localización que se convirtió en uno de las principales productoras de té de Japón. A partir de entonces el cultivo del té floreció en ésta y otras regiones del archipiélago.<sup>34</sup>

---

<sup>33</sup> .- Según observa Takahashi, durante la dinastía Sung la región Chienchou de la provincia de Fuchien se convirtió en el centro productor de té más preeminente en China debido a la invención de una nueva técnica de procesamiento para el té moldeado que era apropiada para el método del té batido. Cf. Takahashi, Tadakiko 1992, p. 36.

<sup>34</sup> .- Existen numerosas maneras para el cultivo, elaboración y consumo del té. En cuanto a su elaboración y preparación, durante el tiempo de Lu Yü, en la dinastía T'ang, las hojas eran presionadas y moldeadas (jp. *dancha*). Para preparar té las hojas eran rasuradas y mezcladas, sirviéndose junto con varios condimentos como jengibre o sal. Durante la dinastía Sung las hojas de té verde eran convertidas en polvo tras ser cocidas al vapor, secadas, y despojadas de sus tallos y venas. Este té en polvo que se batía con agua caliente (jp., *maccha*), fue empleado principalmente para fines ceremoniales en los templos de las escuelas del budismo de Meditación, aunque posteriormente llegó a ser apreciado por su sabor por los laicos. Durante la dinastía Ming se promovió el uso de un nuevo tipo de té, cuyas hojas se cocían al vapor y se tostaban en largos moldes para ser preparadas en infusión (jp., *sencha*). Esta variedad fue importada desde China en el siglo XVII por monjes de la escuela Zen Ôbaku.

El tipo de té que se empleaba en los templos del budismo Zen de las escuelas Sôtô y Rinzai (*maccha*) es actualmente liderado en su producción por la prefectura de Aichi y Uji (Kyoto). El tipo de té empleado por la escuela Zen Ôbaku, que fue introducido en Japón en el siglo XVII (*sencha*), es producido principalmente en la prefectura de Fukuoka y en Uji. Existen muchas variedades de té además de las citadas; no obstante, con el transcurso del tiempo, el *sencha* se ha convertido en el tipo de té verde más comúnmente bebido en Japón.



99. *Chinzô de Eisai*. Tinta y color sobre papel, siglo XIII. Ken'nin-ji, Ryôsoquin, Kyoto.

Eisai escribió un pequeño libro de dos volúmenes, *Kissa yôjôki* (*Registro de la bebida del té para la buena salud*).<sup>35</sup> En este primer tratado sobre té en Japón, que fue publicado en dos versiones ligeramente distintas en 1211 y 1214, Eisai explicó los beneficios que se podrían obtener del té para la salud. Puede decirse que fue a partir de este momento cuando comenzó a expandirse la popularidad del té, que fue reconocido por las masas como un brebaje de propiedades maravillosas. El *Kissa yôjôki* fue realizado siguiendo el modelo de la obra de Lu Yü, e incluía además información recogida en la enciclopedia china de la dinastía Sung titulada *Tai-ping Yu lan* del año 867.<sup>36</sup>

El interés de Eisai por el té fue compartido por Dôgen Kigen (1200-1253), el fundador de la escuela Zen Sôtô. Cuando este pionero del Sôtô Zen en Japón regresó desde China en 1227, trajo consigo muchos utensilios de este país y dio instrucciones para ceremonias de té en las reglas diseñadas para regular la vida monástica en el templo Eihei-ji (*Eihei-ji Shingi*), que fue fundado por él en las montañas de Echizen.<sup>37</sup>

Pero fue Eisai quien estimuló en mayor medida el uso de esta bebida, la cual promocionó no sólo entre los monjes del budismo Zen, sino también entre la nueva clase guerrera instalada en Kamakura. Se cuenta que Eisai presentó polvo

---

<sup>35</sup> .- Para la traducción de algunos extractos de este tratado de Eisai, cf. Tsunoda 1958, pp. 237-240 y Plutschow, Herbert E. 1986, p. 43-44.

<sup>36</sup> .- Cf. Plutschow, Herbert E. 1986, p. 43.

<sup>37</sup> .- Cf. *ibid*, p. 48. Otro pionero que promovió el uso del té en Japón en esta época fue Eizon (1201-1290), un monje de la escuela Ritsu que revivió el templo Saidai-ji y otros en la zona de Nara, mostrándose muy activo en la promoción de los preceptos budistas. Eizon es acreditado como la persona que llevó el té a la gente común, y de él se dice que en un viaje a Kamakura servía té en cada una de las paradas que hacía, con el fin de ayudar a la gente a sobrellevar la fatiga.

Se dice también que fue el primero que ofició la ceremonia llamada *kencha* al ofrecer té en 1239 a la divinidad *shintô* de la guerra, Hachiman, promoviendo así también una síntesis de ideas budistas y sintoístas (*honji suijaku*) que aumentó considerablemente desde fines del siglo XII. Esta presentación de té a Hachiman inició también otra ceremonia de té, conocida como Ôchamori –que se celebra anualmente en el templo Saidai-ji en memoria de Seizon–, en la que son empleados utensilios de té inusualmente grandes. Cf. *ibid*., p. 48-49.

de té (*maccha*) junto con su obra sobre té al *shôgun* Minamoto Sanetomo (1192-1219), señalándole que el té promovía las virtudes budistas y que además podría curar las resacas ocasionadas por su excesiva afición al *sake*.<sup>38</sup>

En el *Kissa yôjôki* se hacen numerosas referencias a las tradiciones taoístas y budistas. Al comienzo de esta obra se puede leer una alusión de este tipo sobre el té:

*El té es un elixir para preservar la vida, un arte sutil para extender la duración de los propios años.*<sup>39</sup>

Asimismo, Eisai expuso en esta obra un método para la preparación del té batido y declaró que los “cinco órganos internos del cuerpo humano”, según la tradición china, pueden ser armonizados gracias a las propiedades del té:<sup>40</sup>

*El cultivo de la salud es esencial para preservar la vida, y el bienestar de los cinco órganos es el secreto de la salud.*<sup>41</sup>

Eisai estableció además una correspondencia entre los cinco órganos (hígado, pulmones, corazón, bazo y riñones), los cinco gustos (ácido, picante, amargo, dulce y salado), las cinco direcciones (incluido el centro), las cinco estaciones (incluida una estación dividida), los cinco elementos, los cinco colores básicos, los cinco espíritus y los cinco sentidos. A ello añadió una relación de varios budas con sus símbolos, gestos y regiones de los *mandala* esotéricos, explicando secretos contenidos en cada categoría para curar diversas enfermedades. Consecuentemente, Eisai reivindicó el té como bebida que restaura la armonía no sólo entre los cinco órganos corporales, sino entre el hombre y el universo, el cuerpo y el espíritu, el mundo humano y el mundo de los budas.<sup>42</sup>

---

<sup>38</sup> .- Cf. *ibíd.*, p. 43.

<sup>39</sup> .- En Murai, Yasuhiko 1988, p. 5.

<sup>40</sup> .- Cf. *ibíd.*, p. 5.

<sup>41</sup> .- En Plutschow, Herbert E. 1986, p. 44.

<sup>42</sup> .- Cf. *ibíd.*, p. 44. Sobre las creencias acerca del cuerpo y del alma que emergieron de la síntesis entre ideas taoístas y budistas en China, cf., *ibíd.*, pp. 36-37.

Pero aunque Eisai era conocedor de las propiedades medicinales del té, parece que enfatizó su uso en rituales religiosos, pues escribió que bebía el brebaje “no como estimulante para la meditación, sino como un ritual esotérico conducente al funcionamiento armonioso de los órganos corporales”.<sup>43</sup> De este modo, siguiendo las prácticas chinas de los monasterios Ch’an, Eisai inició en Japón el ritual de ofrecimiento de té a Buda (*kucha*) y realizó una ofrenda similar para las divinidades *shintô* (*kencha*), porque reivindicaba que tales liturgias eran esenciales para el establecimiento de unos lazos entre los seres humanos y el mundo espiritual. Estos servicios siguen siendo realizados por algunos maestros de té en ceremonias formales en señalados templos y santuarios.<sup>44</sup>

#### ANTECEDENTES DEL “CAMINO DEL TÉ”

Una vez que el cultivo del té se expandió y fue establecida la costumbre de beber té en Japón, dos nuevos factores que se desarrollaron a partir de la tradición Zen contribuyeron al nacimiento del *chanoyu*: la práctica de los conocedores del té o “código de etiqueta del té” (*sarei*) y el “gusto del té” (*cha suki*).<sup>45</sup>

Las reglas formales que distinguen el “camino del té” del simple consumo del té derivan de las directrices para las ceremonias de té comunales contenidas en los códigos monásticos observados en los templos Ch’an.<sup>46</sup> Una ceremonia budista celebrada durante la dinastía Sung, que ha sido mantenida hasta la actualidad en los templos Zen de Japón, es la conocida como “Reunión de té de cuatro pilares” (*Yotsugashira no chakai*), la cual se encuentra basada en las normas

---

<sup>43</sup> .- En Colcutt, Martin 1981, p. 39.

<sup>44</sup> .- Cf. Plutschow, Herbert E. 1986, p. 44. Un ejemplo de este espíritu reverencial perpetuado a través de los tiempos es el representado por el maestro de la escuela Urasenke Sen Sôshitsu XV, quien realiza esporádicamente sesiones de té en santuarios *shintô* y templos budistas. Además, todas las mañanas realiza una ofrenda delante de una estatua de su antepasado Sen Rikyû, lo que sucede en la más absoluta intimidad en el interior de una pequeña casa de té, Rikyû-an, dedicada a este maestro.

<sup>45</sup> .- Cf. Murai, Yasuhiko 1988, p. 6.

<sup>46</sup> .- Cf. *ibíd.*, p. 6.

monásticas atribuidas a Pai-Chang y en otras posteriores que situaban los códigos monásticos japoneses en línea con los modelos chinos. Esta ceremonia, se celebra anualmente en varios templos de la escuela de budismo Zen Rinzai en memoria de sus fundadores. En el caso del tributo a Eisai oficiado el 20 de abril en el Ken'nin-ji, ha tenido lugar casi sin interrupción desde el siglo XIII.<sup>47</sup>

Otro desarrollo de la práctica ceremonial del té puede observarse en el Japón del siglo XIII, cuando, al igual que había ocurrido en la dinastía Sung, la residencia del abad o monje principal (*hō-jō*) de los templos Zen comenzó a funcionar como un lugar donde tenían lugar ceremonias e intercambios culturales entre los monjes y sus poderosos patrones laicos.<sup>48</sup> Hacia mediados del siglo XV, en los salones del *hō-jō* de muchos templos Zen se realizaron asimismo actividades no religiosas y sesiones de té menos formalizadas.<sup>49</sup> Estas reuniones exponían a los oficiales del gobierno y otras personas de alto rango a diversos aspectos de la cultura Zen, como eran la degustación formal del té y la apreciación de “cosas chinas” (*karamono*), entre las que se encontraban la exhibición de rollos de pintura y caligrafía además de otras artes decorativas importadas de China por los monjes Zen. Con el tiempo, los procedimientos para la ceremonia de té en los templos Zen llegaron a adquirir valor entre las distintas clases sociales del Japón medieval.

### **Práctica laica del té**

La apreciación del té no permaneció mucho tiempo confinada a los templos y a la corte, pues ya hacia finales del siglo XIII los oficiales del gobierno

---

<sup>47</sup> .- Entre los templos que realizan esta ceremonia en la actualidad se encuentran Engaku-ji (Kamakura), Ken'nin-ji y Tōfuku-ji (Kyoto). Cf. Plutschow, Herbert E. 1986, pp. 44 y 48.

<sup>48</sup> .- Cf. Collcutt, Martin 1981, p. 201. Como señala Collcutt, la filtración de influencias seculares en los ritos religiosos proliferó durante los siglos XIV y XV, cuando los servicios religiosos a menudo incorporaban sesiones dedicadas al té que podían prolongarse incluso durante un día entero. Cf. *ibid.*, p. 203.

<sup>49</sup> .- Cf. *ibid.*, p. 100.

que participaban en las ceremonias formales de los templos Zen comenzaron a celebrar reuniones fuera de estos recintos monásticos, con lo que la popularidad de esta bebida se extendió entre la clase guerrera. De este modo, los procedimientos para la ceremonia de té prescritos en los códigos monásticos Zen llegaron a los *samurai* y a otras clases laicas junto con la apreciación de las obras de arte procedentes de China.

En la “Carta sobre la bebida del té” (*Kissa Ôrai*), redactada en el siglo XIV, se describe un procedimiento secular de preparación del té que se asemejaba mucho al de los monasterios.

- 1- El hijo del anfitrión ofrece dulces de té a los reunidos.
- 2- A continuación un joven provee de una taza de té de cerámica *chien* [jp., *temmoku*] a cada participante.
- 3- Tras esto, el joven porta un recipiente con agua caliente en su mano izquierda y un batidor de té en su derecha, prepara té [para los reunidos], comenzando con el invitado más honorable.<sup>50</sup>

Dicha ceremonia sería conducida por cuatro personas, cada una de las cuales habría de llevar a otros invitados. Debido a ello las reuniones de té de este periodo fueron llamadas “Reunión de té de cuatro pilares” (*Yotsugashira no chakai*), adoptando el nombre de las celebradas en los templos Zen.

La crónica de guerra del siglo XIV, *Taheiki* (*Crónica de la gran paz*), describe también una preparación de este tipo: “cuatro personas principales sentadas a la cabeza de una línea”. Se repartían tanto a los anfitriones como a los invitados tazas de té de cerámica *chien*, las cuales contenían una cantidad medida de té en polvo. Cada persona sostendría su propia taza y un sirviente prepararía el brebaje sirviendo agua caliente y preparando la mezcla.

Según el ejemplo del *Kissa Ôrai*, el invitado tomaba una comida ligera con *sake* y té en una “sala de encuentro” (*kaisho*), luego paseaba por el jardín

---

<sup>50</sup> .- Cf. Murai, Yasuhiko 1988, p. 7.



antes de ir a un “pabellón para la bebida del té” para completar la función del té. Esta preparación –refresco inicial, intermedio y té formal– recuerda la estructura de la típica función de té de mediodía que es practicada hoy día, y como tal merece ser destacada como uno de los principales pasos de transición entre las ceremonias de los templos y el *chanoyu*.<sup>51</sup> Aquí, sin embargo, termina la semejanza, pues cuando el servicio concluía, anfitriones e invitados se dedicaban a una competición de catas de té seguidas por un banquete.<sup>52</sup>

### Expansión de los concursos de té

A partir del siglo XIV fueron creadas sociedades de té entre la nobleza y tuvieron lugar una serie de reuniones competitivas como las que habían sido populares durante el periodo Heian, pero que ahora cobraron un nuevo impulso en los llamados “lugares de encuentro” (*kaisho*), que eran usualmente los amplios salones de villas y palacios residenciales. En estas primeras reuniones de té seculares (*chayoriai*) se celebraban concursos de “pruebas de té” (*tôcha*) en los que los participantes degustaban el té tratando de identificar su procedencia y se concedían premios a quienes acertaban.<sup>53</sup> En adición, eventualmente se realizaban sesiones de “versos encadenados” (*renga*), se consumía alcohol libremente, se hacían apuestas, comidas festivas y baños, etc., todo ello rodeado de la ostentación de caros utensilios procedentes de China.<sup>54</sup> El gusto por los objetos chinos

---

<sup>51</sup> .- El término *chanoyu* es empleado aquí como sinónimo de *wabi-cha* (“arte del té de estilo wabi”) o *chadô* (“camino del té”).

<sup>52</sup> .- Cf. Murai, Yasuhiko 1988, p. 7-8.

<sup>53</sup> .- En Hayashiya, Tatsusaburô 1953, pp. 134-146 se muestra información detallada sobre las reuniones de té llamadas *chayoriai*.

<sup>54</sup> .- Este gusto por las cosas continentales (*karamono suki*) se debe en gran medida al trasfondo chino de los servicios formales en los templos Ch’an, y especialmente a los viajes entre Japón y China de los monjes Ch’an y Zen en el periodo Sung del sur, los cuales continuaron durante la dinastía Yüan.

Los objetos que los monjes Zen llevaron a Japón con propósitos religiosos, como retratos y caligrafías de monjes de alto rango, paisajes de pintura a la tinta, tazas de té *temmoku*, accesorios para el altar y otros artículos ceremoniales, se convirtieron en objetos de apreciación estética por sí mismos y tuvieron una gran demanda por parte de

llevó incluso a algunos líderes guerreros a enviar embajadas especiales a China para engrosar su colecciones de objetos artísticos.

Sin embargo, aunque las referidas reuniones puedan ser consideradas como desviaciones inmorales, tal como suele opinarse por parte de algunos autores, contenían elementos que fueron refinados hasta convertirse en las sesiones de té actuales. Así, el banquete se convirtió en la comida ligera –en ocasiones reducida a un simple dulce– que el anfitrión sirve al huésped previamente a la degustación del té, los espléndidos arreglos florales y exhibición de obras de arte se restringieron a un arreglo floral sencillo (*chabana*) y a un rollo con pintura o caligrafía (*kakemono*) que se cuelga en la estancia de té.<sup>55</sup>

Es posible imaginar que no todo el mundo se encontraba a favor de este tipo de reuniones en las que el té no era más que una bebida que acompañaba a otro tipo de entretenimientos. En el caso del monje Rinzaï Zen Musô Soseki (Musô Kokushi 1275-1351), quien convirtió el movimiento Zen en una institución consolidada en Japón, pueden observarse a través de sus escritos sus opiniones sobre la bebida del té.

Ya han sido reflejadas algunas reflexiones de Musô relativas al arte de la jardinería que aparecen expresadas en su obra *Muchû Mondô*.<sup>56</sup> En sus afirmaciones sobre el té, Musô observa el mismo razonamiento que el expuesto en el caso de los jardines, el cual se encuentra basado en la concepción Zen de que nada ha de ser considerado necesariamente bueno ni malo, sino que todo se sustenta en las actitudes de las personas. Los razonamientos de Musô que siguen a

---

los conocedores. El registro oficial de las pertenencias del Butsunichian, un subtemplo del Engakuji de Kamakura, exhibe un listado con una gran cantidad de objetos chinos que se encontraban en aquella época en posesión de los templos Zen, lo que es una indicación del papel que jugaron las instituciones de Kamakura en el fomento de este tipo de arte. Cf. Murai, Yasuhiko 1988, p. 8.

<sup>55</sup> .- Para un estudio detallado sobre la moda de los “concursos de té”, cf. Sen, Sôshitsu XV 1998, pp. 89-115.

<sup>56</sup> .- Esta obra de Musô Soseki consiste en una serie de respuestas surgidas en parte ante las preguntas de Ashikaga Tadayoshi, el hermano menor del *shôgun* Ashikaga Takauji.

continuación se refieren a las palabras de Tadayoshi, quien preguntó: “¿Por qué es, si tú no haces distinción entre lo material y lo espiritual, sucede que las enseñanzas budistas y los monjes Zen recomiendan a menudo el estudio y aconsejan a la gente abandonar lo material y renunciar a los asuntos del mundo?”. En este punto Musô hizo entonces alusión a los paisajes, refiriendo que el mérito o el demérito depende de la actitud mental de las personas [que los contemplan],<sup>57</sup> y abordó a continuación el tema del consumo del té. Musô lamentó los concursos de té que se celebraban en su época, alejados ya del aprecio que los chinos antiguos como Lu Yü y Lu T’ung mostraban por esta bebida, o de la concepción de Eisai y Myoê como ayuda para las austeridades budistas:

*Cuando vemos hoy día la escandalosa moda del té que existe fuera en el mundo hoy, resulta claro que no procura ningún objetivo útil para la salud. En realidad, nadie concibe su bebida con el propósito del estudio o para el Camino budista. Peor aún, se encuentran despilfarrando sus recursos, afectando por tanto el Dharma. Todos los individuos referidos son semejantes en su disfrute del té, pero lo que lo hace beneficioso o perjudicial es lo que está en sus corazones.[...] Por consiguiente, es a causa de esto por lo que las enseñanzas budistas y los monjes Zen sugieren que uno debe concentrarse en lo espiritual más bien que en lo material. Existen también ocasiones en que ellos predicán que una persona debería incluso abandonar las cosas materiales a favor de lo espiritual. No hay en absoluto nada extraño en esto.<sup>58</sup>*

Seguidamente, Musô observó que lo mismo ocurre con el disfrute de todas las artes, y expuso una clave para la correcta definición de la actividad artística tanto en lo que se refiere a la vertiente creativa como a la contemplativa:

*Este principio se aplica también a las artes. El propósito original de las artes es sintonizar y refinar la mente. Sin embargo, una vez que se convierten en objetos de apego personal, la acción afinadora se pierde y se convierten en ocasiones para la perversión y la corrupción.*

---

<sup>57</sup> .- La alusión a los paisajes fue citada anteriormente, Ver arriba, pp. 369-370.

<sup>58</sup> .- Cf. Musô Soseki. *Muchû Mondô* 1934, pp. 165; 169-170; Thomas Cleary, ed. y trad., 1994, p. 58.

*Es por esta razón que los maestros budistas dicen en ocasiones que no existe modo de meditar fuera de las actividades de la vida, y en ocasiones alientan a la gente a dejar de lado las actividades diarias para poder meditar.*<sup>59</sup>

De esta manera, Musô ha de sumarse a la lista de los precursores japoneses que mostraron una concepción “desinteresada” del arte, pues junto con otras personas relacionadas con el budismo Zen como fueron Dôgen o Zeami, se adelantó en muchos siglos a las concepciones estéticas que fueron avanzadas sobre este asunto en el ámbito occidental.<sup>60</sup>

Volviendo al párrafo arriba citado concerniente a la práctica del té que era corriente en sus días, ha de observarse que Musô alabó la utilidad original del té para el beneficio de la salud antes de criticar su uso excesivo como mero entretenimiento, y expuso que el té contenía el potencial para ayudar en el estudio o las prácticas budistas, aunque lamentaba que nadie pareciese usarlo ya más por sus propósitos originales.

Ciertamente, en la era en que vivió Musô los concursos de té gozaban de gran popularidad. Sin embargo, en los templos Zen había emergido durante la misma época un conjunto formal de comportamientos para el servicio del té.<sup>61</sup> Como señala Sen Sôshitsu XV refiriéndose a este periodo: “Ésta era la única conexión con el Camino del Té [surgido] en épocas posteriores”.<sup>62</sup> No obstante, este maestro señala que es necesario investigar en la bebida del té por parte de la gente común, porque éste fue el elemento más decisivo en el desarrollo del té a medida que avanzaron los tiempos:

---

<sup>59</sup> .- Cf. Musô, Soseki. *Muchû Mondô*. Thomas Cleary, ed. y trad., 1994, pp 58-59.

<sup>60</sup> .- Sobre las concepciones sobre el desinterés estético en sus versiones occidentales y orientales, ver arriba, pp. 140-158.

<sup>61</sup> .- Cf. Sen, Sôshitsu XV 1998, p. 111. Nagashima Fukutarô ha observado que la influencia de Musô fue enorme en tiempos posteriores y que las reglas para la etiqueta del té comenzaron a implantarse a medida que las personas competían unas con otras, con la finalidad de concebir controles sobre el té en medio de la inmoderación de los concursos de té. Cf. Nagashima, Fukutarô 1978, pp. 36-48.

<sup>62</sup> .- Sen, Sôshitsu XV 1998, p. 111.

A pesar del papel de los sacerdotes, aristócratas y *samurai* en la historia del té, para que la simple bebida del brebaje se desarrollase en el Camino del Té, fue esencial que la práctica penetrase en las filas de la gente común. Si el té hubiera permanecido simplemente como un juguete para personas de alto rango social, nunca habría obtenido la clase de realización que tuvo en épocas posteriores con la incorporación de elementos de conciencia estética, en particular la adopción del principio de “*wabi*” como un tipo de estética espiritual. En lugar de eso, podría haber sufrido la misma suerte que otros pasatiempos aristocráticos [...] lo que no ocurrió gracias a su transferencia a las manos de la gente común.<sup>63</sup>

Como será observado a continuación, el proceso de refinamiento en los procedimientos inherentes a la práctica del “camino del té” tal como se practica en la actualidad, conlleva una compleja interacción de elementos diferentes: las enseñanzas contenidas en obras como las de Lu Yü y Myôan Eisai, las ceremonias de los templos Zen, las extravagantes reuniones sociales de té de la aristocracia *samurai*, el surgimiento durante los siglos XV y XVI de una nueva e influyente clase comerciante y, sobre todo, las personalidades de tres destacados maestros como fueron Murata Jukô, Takeno Jôô y Sen Rikyû, inspirados todos ellos por el espíritu del Zen.<sup>64</sup>

---

<sup>63</sup> .- Sen, Sôshitsu XV 1998, p. 111. La bebida del té por la gente común se había iniciado con la celebración de la ceremonia del Ôchamori hacia fines del periodo Kamakura, pero fue hacia fines del periodo del *shôgun* Ashikaga Yoshimitsu cuando el té comenzó a penetrar con fuerza en la vida de la gente común. Cf., *ibid.*, p. 111. Sobre la ceremonia del Ôchamori, ver arriba, pp. 674, nota 38.

<sup>64</sup> .- Yamanoue Sôji, un tratadista del siglo XVI señaló: “A causa de que el *chanoyu* procede de la escuela Zen, es principalmente la obra de monjes; Jukô y Jôô eran ambos [adherentes] Zen”. *Yamanoue Sôji ki*. En Sen, Sôshitsu XV, ed., vol. 6, 1956, p. 95.

Como explica Sen Sôshitsu XV: “Estas palabras citadas a menudo revelan la unidad entre el té y el pensamiento religioso, especialmente el del Zen. El Zen transformó y promovió el té enormemente”. Sen, Sôshitsu XV 1998, p. 123. En otra de sus obras, este maestro de té expresó el importante papel que jugó el budismo Zen en el desarrollo del “camino del té”: “La filosofía del Camino del Té descende del Zen y la práctica misma fue ampliamente inspirada por las austeridades de los monjes Zen, como Ikkyû y Murata Jukô; Takeno Jôô era un devoto del Zen, y su discípulo y sucesor, Sen Rikyû, vivió de acuerdo con los principios del Zen fuera del templo”. Sen, Sôshitsu XV 1995, p. 62.

## GÉNESIS DEL “CAMINO DEL TÉ”

El origen del “camino del té” o *chadô* hacia fines del siglo XV supone la incorporación de una nueva visión que se superpuso al clima de la época anterior, cuando estaba muy en boga entre los miembros de la aristocracia *samurai* tomar el té como un pasatiempo social.

Como se ilustra en el desarrollo de la cultura del té en Japón, los monjes y estudiantes que viajaron a China y retornaron a Japón con conocimientos sobre el té durante el primer periodo de préstamo de la cultura China, aceptaron enteramente las costumbres y estilos de vida provenientes de aquel país. Por tal razón, se absorbió en principio la visión del mundo expresada en la obra sobre té de LuYü de modo íntegro. La cultura japonesa hubo de aguardar durante bastante tiempo hasta el advenimiento de una nueva época en la que giró el pensamiento japonés sobre tales asuntos.

Cuando los guerreros se instalaron en el poder hacia finales del siglo XII y adoptaron la cultura de Heian, no trataron ya de asumir las formas chinas en la práctica del té. Su aproximación hacia esta bebida era fundamentalmente distinta a la que había prevalecido entre la gente de estirpe, los eruditos y monjes letrados, quienes habían adoptado el té como un elemento del estilo de vida chino que trataban de recrear. De este modo, aunque en una primera impresión pueda parecer que la ascendente clase guerrera imitó las prácticas del consumo de té propias de la elite del periodo Heian, la realidad es que existieron marcadas diferencias en el contenido. Si bien en principio la nueva elite hubo de imitar las formas chinas para demostrar su autoridad recientemente adquirida, ello se produjo sin afán de ostentación, y además el té dejó de ser una bebida extravagante a medida que su cultivo florecía en Japón, convirtiéndose simplemente en un brebaje que era degustado por el placer de su sabor y no por el aura poética que emanaba de su singularidad.

Para los hombres cultos del periodo Heian, la bebida del té era un modo de enfatizar sus intereses en común con el mundo chino, a diferencia del interés

de tipo práctico que movía a la clase guerrera instalada en el poder a partir del periodo Kamakura. Como es indicado por Sen Sôshitsu XV en referencia a la transición que tuvo lugar durante estos periodos de la historia de Japón:

No puede haber duda de que el acto de tomar té representaba en sí mismo un anhelo por un reino exótico tal como había sido para Lu Yü cuando disfrutaba del té en su mundo aparte. El disfrute, la exaltación de espíritu que procedía de beber el té, el cual encuentra reflejo en la poesía, manifestaba este anhelo, y eso eclipsó la significación del té como un brebaje. Inicialmente ofrecido a Buda o simplemente tomado por sus efectos medicinales, no se convertiría en un brebaje de uso diario o en un placer concebido como un lujo simple hasta la emergencia de la nueva clase guerrera. Sus vidas no permitían consideraciones que no fueran inmediatas, prácticas y físicas.[...] Lo que era principal en sus mentes era que el té sabía delicioso y les producía deleite.[...] Era enteramente natural que lo hubieran valorado, junto con el vino y las apuestas, como un medio de disfrutar la vida. Por estas razones apareció una marcada devaluación de las actitudes prevalecientes hacia el té después de la era Kamakura y especialmente tras las disputas dinásticas del siglo XIV. Tal giro fue una condición absolutamente indispensable para la formación de la práctica que conocemos como *chanoyu*.

En el trasfondo de la doctrina del *chanoyu* se presentan de acuerdo con Rikyû todas esas vicisitudes, comenzando en el remoto pasado de la dinastía T'ang de China y continuando hasta que encontramos la formación de un sistema cultural integral.<sup>65</sup>

Para una comprensión del sistema cultural integral que supone el linaje del té, es preciso analizar los orígenes del “camino del té”. El interés por el té en la época Heian se encontraba en la noción de estilo chino de un mundo aparte, que adquiriría expresión en literatura y evocaba una simpatía de sentimientos entre la aristocracia. En el periodo Kamakura, sin embargo, el foco se dirigió hacia los valores medicinales del té, según fueron expuestos por Eisai, y el interés en esta bebida llegó a ser cotidiano y racional. Con su capacidad de excitación del

---

<sup>65</sup> .- Sen, Sôshitsu XV 1998, pp. 121-122.

cuerpo y la mente, fue natural que esta bebida se expandiera al mundo del entretenimiento.<sup>66</sup>

En realidad, tales visiones no eran tan divergentes como podría parecer, pues en los pensamientos sobre té expuestos en la obra de Lu Yü se perciben factores cotidianos, siendo los elementos medicinales la causa principal por la que Lu Yü escribió el *Ch'a ching*. La diferencia entre las dos facetas consiste simplemente en el énfasis que se puede conferir a los diferentes elementos que entraron en combinación para dar forma a un sistema cultural integral. Por estas razones, Sen Sôshitsu XV plantea la siguiente cuestión:

¿Cómo entonces estas dos facetas vinieron a tejerse juntas para crear una completa entidad cultural? No es una cuestión de negar a la otra. Más que en la negación de una u otra consistió en la combinación de las dos, y para que esta unión ocurriera tuvo que entrar en juego un factor enteramente nuevo. Este nuevo factor comprendía a la vez la noción literaria de un mundo aparte y promovía los efectos cotidianos del té. Fue una teoría unificadora que sirvió para traer las dos juntas a una dimensión más elevada.<sup>67</sup>

Sobre el factor que produjo tal unificación, este autor señala que, aunque consistía en un modo de expresión un tanto abstracto, éste fue el pensamiento religioso que emergió con firmeza a partir de la era Muromachi.<sup>68</sup> Tal pensamiento ya había sido expresado por Musô Soseki, pero fue hacia el final del siglo XV, en la época cultural conocida como *Higashiyama*, cuando emergieron las figuras que impulsarían la práctica del té hacia lo que ha llegado a ser conocido como un “camino espiritual”. Tales figuras destacadas de la era formativa del *chadô* fueron Ashikaga Yoshimasa, Nôami, Ikkyû Sôjun y Murata Jukô, quienes fueron seguidos por Takenoo Jôh y Sen Rikyû. El hecho que hizo posible este despertar en el mundo del té fue la introducción de una visión religiosa y estética de la vida, lo que supuso una revolución sin precedentes.

---

<sup>66</sup> .- Cf. *ibíd.*, p. 122.

<sup>67</sup> .- *Ibid.*, pp. 122-123.

<sup>68</sup> .- Cf. *ibíd.*, p. 123.



Como observa Sen Sôshitsu con respecto a esta revolución que tuvo lugar en el campo del té hacia finales del siglo XV:

Esta unificación de la cultura del té siguiendo principios religiosos sirvió para encumbrarlo a una dimensión superior mientras destilaba la esencia de su interés limitado previamente a los efectos cotidianos y al valor del entretenimiento basado sobre él. Los hombres de té emplearon este despertar religioso dentro del mundo de la estética en un esfuerzo por obtener un salto cualitativo en un plano que pudiera reconciliar el pensamiento transmundano de Lu Yü y los intereses cotidianos de Eisai.<sup>69</sup>

Si durante el siglo XIV las sesiones de té se habían convertido en un mero entretenimiento que se realizaba mediante un despliegue de objetos artísticos en los concursos que tenían lugar en las casas de los nobles, hacia finales del siglo XV, en cambio, se convirtió en un pasatiempo de un orden muy diferente, al entrar ahora a formar parte elementos religiosos y estéticos que lo devolvieron a una forma más austera acorde con los principios del budismo Zen.

### **Nôami y el estilo *shoin* de *chanoyu***

Una de las figuras asociadas con los comienzos del *chadô* fue Nôami (1397-1471), quien era uno de los *dôbôshû* o consejeros artísticos al servicio de Ashikaga Yoshimasa (1436-1490),<sup>70</sup> el *shôgun* que mando construir el Pabellón de Plata en las colinas de Higashiyama y vivió allí recluido tras su retiro.

---

<sup>69</sup> .- *Ibid.*, p. 123.

<sup>70</sup> .- Los *dôbôshû* fueron personas contratadas por los diversos *shôgun* Ashikaga como proveedores y evaluadores de obras de arte. Ante la cantidad de obras que llegaban a sus colecciones, las tareas de catalogación, conservación, almacenamiento, selección diaria y exhibición de obras de arte chinas presentaban grandes exigencias. Cuando el cargo de *dôbôshû* llegó a ser hereditario, se les permitió añadir a sus nombres el sufijo *ami* (procedente del Buda Amida). Cf. Murai, Yasuhiko 1988, p. 10.

Los *dôbôshû* eran en su mayoría hombres de las clases inferiores. Según observa Herbert Plutschow, el hecho de acceder a la orden les liberaba de las restricciones de estado social y, por tanto, hubieron de entrar en el sacerdocio con el fin de servir a los *shôgun*. Parece ser que muchos de esos *dôbôshû* se convirtieron en adeptos de la escue-

Nôami realizó una de las contribuciones más importantes para el desarrollo del arte del té de estilo *wabi* al idear el diseño de una casa de té diferente a la de los elegantes palacios (*chatei*), que constaban usualmente de dos pisos. Para esta nueva casa de té empleó una residencia realizada en el estilo *shoin*, que originalmente era una sala de lectura de los monjes Zen, la cual acomodó a un diseño apto para servir el té (*shoin-kazari*). Fue también él quien originó el estilo conocido como *daisu-kazari*, en el que se hizo uso de una mesa portátil para preparar el té (*daisu*).<sup>71</sup>

Al crear un escenario para el té en la estancia *shoin* empleando utensilios chinos y sirviéndose del *daisu*, Nôami seguía aún reglas para el servicio del té, aunque creó normas diferentes de aquellas que eran típicas de los concursos de té. Como señala Kuwata Tadachika sobre el cambio que tuvo lugar, no era ya la obscena lujuria de los concursos de té de las clases altas ni el austero rito de té de los templos Zen. Se trataba ahora de una reunión de té que asumía los espléndidos adornos del *shoin* como telón de fondo y empleaba los utensilios de un modo selectivo y preparado según el estilo más formal del *daisu*. Era té revestido de atuendo rigurosamente apropiado observando los modelos más ortodoxos. Se trataba de una clara amalgama de los entretenimientos de té de la aristocracia militar y los rituales de té del budismo Zen.<sup>72</sup>

Durante la época de Nôami y sus descendientes, la práctica del té se convirtió en el foco de la vida social. Su hijo, Geiami (1431-1485), y su nieto, Sôami (1445?-1525), continuaron sus prácticas e hicieron importantes contribuciones al desarrollo de la cultura del té, fundando el estilo de servicio de té que es conocido como escuela Higashiyama.<sup>73</sup> Experto en arte chino y considerado como uno de los mejores pintores de su tiempo, Nôami catalogó y describió las

---

la Ji, que veneraba al Buda Amida y adoptaron los sufijos *ami* o *a* que eran propios de los nombres monacales de esta escuela. Cf. Plutschow, Herbert, E. 1983, p. 64.

<sup>71</sup> .- Cf. *ibíd.*, p. 124.

<sup>72</sup> .- Cf. Kuwata, Tadachika 1954, p. 65.

<sup>73</sup> .- Cf. Sen, Sôshitsu XV 1998, p. 124.

obras de arte de Yoshimasa en el *Kundaikan Sôchôki*,<sup>74</sup> obra que continuó su nieto Sôami con un volumen adjunto, el *Okazarisho*.<sup>75</sup>

Aparte de una lista de obras de pintores de las dinastías Sung y Yüan clasificada por temas y por habilidad en la ejecución, se contemplan en estos catálogos aspectos como decoración de estancias y distribución de obras de arte, lo cual es ilustrado mediante diagramas,<sup>76</sup> y se discuten trabajos de cerámica y laca por medio de numerosas ilustraciones. Las instrucciones contenidas aquí presagiaban muchas prácticas posteriores, pues los actos de “gusto” o “apreciación” (*suki*) y “discernimiento” (*konomu*), se convirtieron en la base para la exhibición selectiva de obras de arte en un entorno diseñado específicamente para ello.

De tal modo, durante la era Higashiyama se produjeron cambios fundamentales en la práctica del té que lo acercaron hacia lo que llegaría a ser el “camino del té” a través de las innovaciones de Nôami y sus sucesores.<sup>77</sup> Tales innovaciones fueron realizadas en la estancia Dôjinsai dentro del edificio llamado Tôgudô, en el complejo residencial de Yoshimasa. (fig. 88). En contraposición con el extraordinario Pabellón de Oro, el gusto sobrio que domina el complejo del Pabellón de Plata es reflejo de la influencia de la cultura *wabi*, la cual enfatiza el valor artístico de los elementos simples y naturales que se integran en un espacio habitable.<sup>78</sup>

---

<sup>74</sup> .- Nôami. *Kundaikan Sôchôki*. En Sen, Sôshitsu XV, ed. 1956, vol. 2, pp. 283-322.

<sup>75</sup> .- Sôami. *Okazarisho*. En Sen, Sôshitsu XV, ed. 1956, vol. 2, pp. 407-434.

<sup>76</sup> .- Según indica Murai, podría argüirse que las obras de Nôami y Sôami contienen el primer tratado de decoración interior en la historia de Japón. Cf. Murai, Yasuhiko 1988, p. 10.

<sup>77</sup> .- Cf. *ibid.*, p. 10. Murai observa los diversos elementos que entraron en juego en este estilo de té: “La síntesis de la etiqueta formal basada en las reglas para el servicio del té en los templos Zen, el gusto por los utensilios chinos y los interiores de estilo *shoin*, produjeron el más antiguo y formal estilo de *chanoyu*, practicado por la aristocracia de la clase guerrera en reuniones principalmente realizadas en las estancias de los *shôgun* Ashikaga”. *Ibid.*, p. 10.

<sup>78</sup> .- Según señala Plutschow: “Mientras el ecléctico, elaborado Pabellón de Oro representa el apoyo del teatro *nô* por los *shôgun*, el más sutil Pabellón de Plata repre-

## Estética del “camino del té”

Si bien las categorías estéticas japonesas tuvieron un origen independiente de los monasterios y templos de las escuelas Zen, la estética *wabi* se presenta en estrecha relación con la vida frugal que es característica de estos monjes. Puede pensarse que la relación con la institución Zen por parte de ciertos maestros de té activos durante el periodo Muromachi fue el hecho que influyó decisivamente en el nacimiento del “camino del té”, produciendo un resultado estético muy diferente a la extravagancia que era propia de los concursos de té.

Como es observado por Plutschow, la estética *wabi*, que supone una innovación esencial en asuntos de té, gusto y exposición durante el periodo Muromachi, desafía una definición sencilla.<sup>79</sup> No obstante, debido a que el movimiento hacia los valores expresados por el término *wabi* influyó de un modo considerable en el “camino del té” tal como se conoce hoy día, el fenómeno de la estética *wabi* merece una especial atención en este contexto. En el arte del té, que tomó forma progresivamente desde el final del periodo Muromachi hasta principios del periodo Edo, se percibió la posibilidad de encontrar la belleza en los eventos ordinarios de la vida, concibiéndose *wabi* como un calmado disfrute de los aspectos más agradables de la pobreza.<sup>80</sup> Como advierte el maestro de té Sen Sôshitsu XV sobre importancia de la significación de este término en relación con el “camino del té”:

La fundación del Camino del Té está basada en la estética de *wabi*, que algunas veces ha sido traducido como rusticidad. Pero esta estética no debe ser

---

senta el apoyo de los arreglos florales y del té. Estas diferencias en el énfasis artístico entre los dos pabellones deriva de gustos fundamentalmente diferentes. El Pabellón de Plata promovió un interés más tenue en el arte, el Pabellón de Oro uno más extravagante. Esas diferencias pueden ser también debidas a la mayor frugalidad por parte de Yoshimasa que Yoshimitsu”. Plutschow, Herbert, E. 1983, p. 64.

<sup>79</sup> .- Cf. *ibíd.*, p. 66.

<sup>80</sup> .- Cf. Hisamatsu, Sen'ichi 1978, pp. 60-61. Sobre el término *wabi*, ver arriba, pp. 188-190. Para la bibliografía en inglés existente sobre este término, ver arriba, pp. 161-162, nota 4.

confundida con un amor por lo rústico. Wabi es un estado mental. Se encuentra mejor expresado en palabras como frugalidad, simplicidad y humildad.<sup>81</sup>

El concepto de *wabi*, que heredó la filosofía de la impermanencia característica de finales del periodo Heian, fue tomando forma en la práctica del té con el paso del tiempo tras su asimilación por parte de ciertos maestros de té del periodo Muromachi, entre los que destacan Murata Jukô, Takeno Jôô y Sen Rikyû. Como indica Sen Sôshitsu XV, existen diversas expresiones relacionadas con el *wabi-cha*. Tomando como ejemplo los pensamientos de Takeno Jôô y su discípulo en el arte del té, Sen Rikyû, este autor expone que frente al espíritu de total simplicidad y gusto calmado expresado por Takeno Jôô, Sen Rikyû estableció un estilo que incidía en mostrar la energía surgida a partir de los diferentes aspectos de la naturaleza, si bien continuó respetando el estilo de *wabi* que propugnaba Jôô.<sup>82</sup> Siguiendo las reflexiones expuestas por el XV descendiente de Sen Rikyû sobre los arquetipos de ambos maestros, puede concebirse que “el Camino del Té alcanzó definición en el punto donde estas dos visiones diferenciadas se fusionaron para crear el criterio estético peculiar del Té, el concepto de *wabi*”.<sup>83</sup>

La evolución del “arte del té de estilo *wabi*” (*wabi-cha*) será mostrada a continuación atendiendo a los pensamientos expresados por los más relevantes maestros que dieron forma a este “camino del té” durante el periodo Muromachi. Pero antes de bosquejar los logros de estos maestros, resulta conveniente considerar en qué consiste la noción de “camino del té” que se aplica a este arte.

La filosofía subyacente al té evolucionó a partir del budismo Zen, movimiento en el que se percibe que todas las actividades de la vida diaria pueden ser concebidas como “caminos”, pero también fue influenciada por el taoísmo –a través del Zen– y por la religión japonesa del *shintô*.<sup>84</sup> La palabra *dô* (en chino

---

<sup>81</sup> .- Sen, Sôshitsu XV 1995, p. 72.

<sup>82</sup> .- Cf. *ibíd.*, pp. 72-74.

<sup>83</sup> .- *Ibíd.*, p. 74.

<sup>84</sup> .- La sensibilidad hacia la naturaleza es una de las características del *shintô* que preceden en mucho tiempo a las influencias chinas y budistas. El énfasis en la pu-

*tao*), que es traducida como “vía” o “camino”, es explicada a menudo como el “camino del universo” o el “camino hacia la realidad última”. Según las creencias del taoísmo filosófico, para poder conocer su propia naturaleza el ser humano ha de dirigir su vida en armonía con el *tao*. Posteriormente, el término *tao* llegó a ser empleado en el budismo chino y japonés para indicar el “camino de Buda”, y en Japón comenzó a utilizarse para referirse a varias disciplinas artísticas en las que penetró la influencia del Zen.<sup>85</sup>

El término *dô* había sido aplicado en Japón a la poesía japonesa desde principios del periodo Kamakura (*kadô* o “camino de la poesía”), pero durante los periodos Kamakura y Muromachi llegó a extenderse a otras artes, de modo que la práctica de muchas de ellas se concibió en muchos casos como un “camino” en el que sus practicantes se sumergían totalmente en el arte para alcanzar una realización espiritual. Este proceso de inmersión con las formas de un arte determinado comporta que el practicante debe alcanzar la maestría de las técnicas a base de un aprendizaje constante, lo que le permitirá llegar a dominar las formas para, finalmente, lograr olvidarse de ellas y alcanzar la profundidad.<sup>86</sup> Herbert Plutschow comenta el sentido de la palabra “camino” en relación con la necesidad de un artista de seguir una disciplina que le permita disolver su ego para dar expresión a su poder artístico y espiritual:

El artista que ve el arte como un medio de comunicación debe igualar su entrenamiento artístico con su crecimiento espiritual. El artista debe perfeccionarse a sí mismo para relacionarse con los otros como un ser perfeccionado. El

---

reza y en la limpieza que se pone de manifiesto en las artes japonesas deriva probablemente de las creencias *shintô* en las que se expone que la belleza no es revelada si se encuentra cubierta por la impureza. Un ejemplo de esta influencia *shintô* presente en el “camino del té” es la práctica de limpiarse las manos y enjuagarse la boca con el agua del recipiente de piedra que se encuentra antes de entrar a la casa de té, la cual es también realizada cuando se entra en un templo *shintô*.

<sup>85</sup>.- Sobre el concepto de *dô* aplicado a las artes que han recibido la influencia del budismo Zen, ver arriba, pp. 86-97.

<sup>86</sup>.- Sobre el modo de aprendizaje inherente a la práctica de un arte en el contexto del budismo Zen, ver arriba, pp. 67-74.

ser que se ha sometido a una rigurosa disciplina artística ha perdido su ego y es capaz de fundirse con otros, a causa de que la disciplina artística crea un poder que une todas las cosas.

“Camino”, tiene consecuentemente una definida dimensión religiosa. En la práctica del arte como un “camino” el arte es realizado como un medio de iluminación. A través de la disciplina el corazón es purificado, el egocentrismo superado y es alcanzada una unión con la naturaleza. “Camino” reconcilia belleza y religión; la penetración artística se convierte en sinónimo con la iluminación. El maestro de té ideal no es simplemente un artista sino un maestro religioso, un filósofo de estilos. Crea belleza, y a través de la belleza, verdad.<sup>87</sup>

Muchas son las formas artísticas representativas de la incorporación del *dô* en el arte, pero el “camino del té” (*chadô* o *sadô*) destaca por ser una de las artes en la que se aplicaron los principios del “camino del arte” (*geidô*) con mayor énfasis, pudiendo ser observado además que muchos maestros posteriores al periodo de formación de este “camino del té” prosiguen con su ejemplo las enseñanzas que fueron creadas en aquel remoto periodo de la historia japonesa que se ha venido a conocer como la “edad de la religión”, es decir, durante los periodos Kamakura y Muromachi.

### **Murata Jukô y el origen del “camino del té”**

Las etapas de desarrollo y asimilación de la estética de *wabi* en el “camino del té” han de ser puestas en relación con las vidas y actividades de los adeptos al té durante los siglos XV y XVI. No obstante, existen numerosas dificultades para recrear este proceso que culminó a fines del siglo XVI con la aparición de la figura de Sen Rikyû, lo cual es indicado por Plutschow haciendo referencia a las figuras de Sôami y Yoshimasa:

Parece bastante posible que *wabi* se infiltrara hasta cierto punto en el té de Ashikaga Yoshimasa en el Pabellón de Plata y parece que Sôami debe haber sido un partidario de *wabi*, aunque no existen documentos substanciales para es-

---

<sup>87</sup> .- Plutschow, Herbert, E. 1983, pp. 79-80.

tablecer la atribución. Estas dificultades surgen a causa de que la formación del té en el siglo XV no fue documentada hasta el XVII en textos que, por varias razones, no pueden siempre ser probados.

Estos textos coinciden con el desarrollo de escuelas de té, las cuales exaltaron a Rikyû y sus predecesores como figuras legendarias. Por lo tanto, mucha de la historia del té que hemos recibido de fuentes del siglo XVII no siempre es digna de crédito cuando se refiere a desarrollos en los dos siglos anteriores. Aún así, estos fueron siglos en los que la estética *wabi* y el espíritu del Zen ocasionaron importantes simplificaciones estéticas y sociales en el servicio del té. Estos cambios permitieron a Rikyû y sus seguidores establecer la ceremonia del té como la conocemos hoy.<sup>88</sup>

A pesar de las dificultades, pueden reconstruirse los principales eventos que subyacen en estas simplificaciones y esbozarse las vidas de las figuras más influyentes para recrear el proceso que condujo a Rikyû y su té, pues a través de los textos existentes pueden aprenderse ciertos datos sobre estas figuras, así como sobre los elementos que influenciaron la formación del “camino del té”.<sup>89</sup>

Una figura que surgió en la época en que se estaban produciendo numerosos cambios en la práctica de té fue Murata Jukô (también pronunciado Murata Shukô 1423-1502), quien procedía del templo Shômmyô-ji en la ciudad de Nara y había tenido oportunidad de participar en reuniones de té denominadas *rinkan chanoyu*, las cuales incluían pasatiempos populares como banquetes o baños.<sup>90</sup> En la colección de anécdotas sobre té *Chôandôki*, escrita en 1640 por el practicante de té (*suki-sha*) Kubo Gundayû, se menciona la figura de Murata Jukô y se identifica la era Higashiyama con los orígenes del “camino del té” (*chadô*):

Los orígenes de *suki*, el ritual del té, son desconocidos.<sup>91</sup> Aunque he

---

<sup>88</sup> .- *Ibid.*, p. 71.

<sup>89</sup> .- Cf. *ibid.*, p. 73.

<sup>90</sup> .- Cf. *ibid.*, pp. 73-74.

<sup>91</sup> .- *Suki* (gusto) es otro nombre que se usa de modo similar a *chanoyu*, *sadô* o *chadô*. Originalmente este término no se encontraba limitado al *chadô*, sino a otras preferencias, como *uta* (poesía)-*suki*. Gradualmente se convirtió en *cha-suki*, es decir,



preguntado a gente que es familiar con el Camino, no he conseguido una clara respuesta. Sin embargo, parece haber emergido en el tiempo de Higashiyamadono. Por este nombre, hago referencia al shôgun Señor Yoshimasa del templo Jishô-in [el Pabellón de Plata]. Parece que depuso su cargo en favor de su hijo y se retiró a Higashiyama, donde se dedicó durante muchos años al placer. Se dice que Jukô era un hombre de la misma época, la era Bunmei [1469-1487], un tiempo de hombres famosos como Ikkyû [Sôjun] y Higashi no Hasu.<sup>92</sup>

En el *Chajidan*, escrito por Nanshûjo en 1760, puede leerse una de las descripciones existentes sobre Murata Jukô. Allí se dice que a los diez años ingresó en el templo Shômyô-ji, en Nara, y que, tras descuidar sus deberes religiosos, erró como un vagabundo hasta que a la edad de treinta años entró en la orden Zen en el Shinjûan de Daitoku-ji en Kyoto.<sup>93</sup> Otra obra de principios del periodo Edo, *Wakan chashi*, dice que Jukô fue un monje de la era Bunmei y vivió en el templo Shômyô-ji de Nara. Aquí se indica además que, posteriormente, construyó una cabaña techada, que él llamó *sukiya*, y colgó un rollo en su pared viviendo allí desde entonces en relativa soledad. El texto continúa diciendo:

En un espacio tan reducido como el interior de una botella, él permanecía tan tranquilo como si estuviera en una amplia sala. La sociedad de otros no le convertía en vulgar, y sus utensilios de té estaban siempre fuera y preparados, sin importar si habían llegado invitados o no.<sup>94</sup>

Sobre el uso del *daisu*, un mueble para los objetos de té que es corrientemente empleado en los rituales de té formales incluso en la actualidad, el *Chajidan* presenta también un relato en el que se expone su ascendencia *zen* y cómo Murata Jukô comenzó a utilizarlo:

---

*chadô*. Del mismo modo, *suki-sha* (persona *suki*) vino a significar una persona a quien le gusta el *chadô*. Cf. *A Dictionary of Japanese Art Terms* 1990, p. 345.

<sup>92</sup> .- Kubo Gondayû. *Chôandôki*. En Sen, Sôshitsu XV, ed. 1956, vol. 3, p. 361. Cf. Sen, Sôshitsu XV 1998, p. 125.

<sup>93</sup> .- Nanshûjo. *Chajidan*, vol. 1, pp. 8-9. Cf. Sen Sôshitsu XV 1998, pp. 126-127.

<sup>94</sup> .- Mitani, Shôchin 1914, p. 8. Cf. Sen Sôshitsu XV 1998, pp. 125-126.

En aquel tiempo había un *daisu* en el Daitoku-ji en Murasakino, Kyoto, pero nadie sabía como usarlo. Era un atril para té que había venido muchos años antes como un presente desde la dinastía Sung al Shôfuku-ji, un templo Zen en Hakata, Kyûshû. Este estante fue posteriormente enviado a Hiei-zan y después de eso vino a Daitoku-ji. Cuando Jukô lo divisó, proclamó que sólo podía ser para té e inmediatamente comenzó a usarlo en su servicio de té.<sup>95</sup>

Así es como Murata Jukô llegó a usar el *daisu* del Shôfuku-ji en su servicio de té. Tanto el *Kundaikan Sôchôki* de Nôami como el *Okazarisho* de Sôami lo mencionan, y fue probablemente Murata Jukô el primero que lo empleó para sustentar los utensilios para la preparación del té.<sup>96</sup> Según se narra en el *Chajidan*, “él diseñó la casa de té basada en este artefacto y hacía beber a sus invitados con la debida formalidad”.<sup>97</sup> De tal modo, Murata Jukô creó un método de servicio construido alrededor del *daisu* siguiendo un sistema de colocación de los utensilios de té que no difiere mucho del que es empleado hoy día.<sup>98</sup>

Algunas fuentes coinciden al señalar que Jukô conoció en Nara a Nôami, quien había llegado a esta ciudad huyendo de los desastres acaecidos en la capital. Su amistad con el famoso consejero del *shôgun* Yoshimasa, tal vez fuera lo que le hizo tomar la decisión de viajar a Kyoto, donde ingresó en la orden Zen. Transcurrido algún tiempo, conoció allí al monje Zen Ikkyû Sôjun (1394-1481), con quien practicó como su discípulo probablemente desde 1474 hasta el fallecimiento de su maestro.

### **Influencia de Ikkyû Sôjun en la formación del “camino del té”**

Además de las citadas, existen además otras obras del periodo Edo en las que aparecen variantes sobre la vida de Jukô. Una de ellas, titulada *Chanoyu Roku Shôso Denki*, explica que había dos teorías sobre los inicios de la carrera de

---

<sup>95</sup> .- Nanshûjo. *Chajidan* vol. 1, p. 10. Cf. Sen Sôshitsu XV 1998, p. 129.

<sup>96</sup> .- Nôami. *Kundaikan Sôchôki*. En Sen, Sôshitsu XV, ed. 1956, vol. 2, pp. 283-322. Sôami. *Okazarisho*. En *ibíd.*, pp. 407-460. Cf. Sen Sôshitsu XV 1998, p. 129.

<sup>97</sup> .- Nanshûjo. *Chajidan* vol. 1, p. 10. Cf. Sen Sôshitsu XV 1998, p. 130.

<sup>98</sup> .- *Ibíd.*, p. 130.

Jukô como sacerdote (que pertenecía al Shômyô-ji o al Kômyô-ji). Según se narra en esta obra, tras la muerte de Ikkyû Sôjun, Murata Jukô dejó el sacerdocio y construyó un pabellón de té cerca de Rokujô Horikawa, en la capital, donde tomó residencia. Además se añade aquí que los talentos naturales de Jukô le condujeron a ser una autoridad en el “camino del té” y, quizás gracias a Nôami, obtuvo la atención de Yoshimasa, quien le pidió acudir a Higashiyama.<sup>99</sup>

Una fuente del siglo XVI que discute las relaciones mencionadas, además de su aprendizaje con Ikkyû Sôjun, es la titulada *Yamanoue Sôji Ki* de 1587. El autor de esta obra, Yamanoue Sôji, confirma esencialmente la asociación de Jukô con Yoshimasa e indica además que el encuentro fue ideado por Nôami. Según este relato, Yoshimasa se quejó a Nôami de que se encontraba aburrido con los pasatiempos antiguos y le transmitió su sospecha de que tenía que haber algún pasatiempo inusual para disfrutar. Ante esta inquisición, Nôami le dijo que, ciertamente, había un entretenimiento que era interesante en cualquier estación del año.<sup>100</sup>

En ese punto, Yamanoue Sôji continua diciendo que Nôami habló al *shôgun* Yoshimasa sobre Jukô, exponiéndole sus propósitos confucianistas y sus habilidades en la preparación del té.<sup>101</sup> Nôami explicó además a Yoshimasa que la aproximación de Jukô al té era más simple que su propio estilo formal, y que Jukô había estudiado con Ikkyû Sôjun recibiendo de él una caligrafía del famoso monje chino Yüan-wu K'o-ch'in (1063-1135). Murata Jukô, que había sido un monje desde su juventud en Nara, llegó a entablar relación con Ikkyû y como

---

<sup>99</sup> .- Cf. Endô Genkan. *Chanoyu Roku Shôso Denki*, pp. 12-13. Los escritores sobre *chanoyu* del periodo Edo, coinciden en señalar que Nôami ayudó a Jukô a entrar en contacto con Yoshimasa, aunque la investigación actual ha sido incapaz de confirmar la referida conexión a través de fuentes contemporáneas. Cf. Sen Sôshitsu 1998, pp. 127-128. Sobre este asunto, cf. Ludwig, Theodore 1994, pp. 71-100.

<sup>100</sup> .- Cf. Yamanoue Sôji. *Yamanoue Sôji ki*, p. 51. En Sen, Sôshitsu XV, ed., vol 6, 1956. Cf. Sen, Sôshitsu XV 1998, p. 128.

<sup>101</sup> .- Los propósitos confucianistas de Jukô fueron parte del ideal al que él aspiraba. El interés de Jukô en el confucianismo puede ser también observado en el relato del *Wakan chashi*. Cf. Sen, Sôshitsu XV 1998, p. 129.

resultado de sus estudios juntos había crecido convencido de que el ideal último del té se sustentaba en el mundo del Zen. Él había inscrito en su corazón la enseñanza de Ikkyû “también hay budismo en el *chanoyu*” y así fue como comenzó a dedicarse a su estudio. Murata Jukô colgó la caligrafía de Yüan-wu K’o-ch’in, la cual contemplaba en soledad en su pabellón de té en la capital, y allí se dedicó totalmente al arte del té y al estudio de la literatura china sobre este tema, tratando de crear una síntesis para adaptar el té a un estilo japonés.<sup>102</sup> Él llevó a cabo la unidad entre el Zen y el té y entendió la pureza y el éxtasis religioso que se podía obtener de ello.<sup>103</sup> Por consiguiente, cuando Yoshimasa llamó a Jukô para preguntarle sobre el té, éste replicó: “El té no es un juego; no es técnica; no es entretenimiento”.<sup>104</sup>

Existen evidencias de que Ikkyû Sôjun se encontraba informado de los procedimientos chinos y coreanos sobre té y parece probable que impartiera lo que conocía a su discípulo. Debido además a las enseñanzas sobre Zen recibidas de Ikkyû Sôjun, Murata Jukô alumbró con su práctica del té una nueva concepción del té que se encontraba más allá del entretenimiento, el valor medicinal o las ceremonias de los templos, pues concibió que la preparación y el consumo del té podían ser una expresión de la creencia Zen de que cada acto de la vida diaria puede ser una actividad *zen* que conduzca a la iluminación. Esta creencia se manifestó en el desarrollo de una nueva estética del té que encontraba la belleza en lo irregular e imperfecto además de en los objetos simples y cotidianos. De tal modo, Ikkyû Sôjun enseñó a Murata Jukô a apreciar tanto la meditación

---

<sup>102</sup> .- Es sabido que Jukô leyó todas las obras clásicas chinas sobre té, incluyendo el *Ch’a chingy* el *Ch’a lu*, y que por tanto conocía la información sobre los métodos chinos de tomar el té. Nanshûjo. *Chajidan*, vol. 1, pp. 8-9. Cf. Sen Sôshitsu XV 1998, pp. 126-127. Con el paso del tiempo, los maestros de té se aficionaron en decorar las salas de té con rollos de caligrafía de los famosos maestros chinos (*bokuseki*), tal como habían hecho Murata Jukô y anteriormente otros monjes Ch’an y Zen en sus celdas y vestíbulos monásticos.

<sup>103</sup> .- Yamanoue Sôji. *Yamanoue Sôji ki*, pp. 51-52. Cf. Sen, Sôshitsu XV 1998, p. 128.

<sup>104</sup> .- Mitani, Shôchin 1914, p. 8. Cf. Sen, Sôshitsu XV 1998, pp. 128-129.

Zen como el camino de las artes, capacitándole para desarrollar esta elevación espiritual del Zen en el *chanoyu*.<sup>105</sup>

Según el *Zencharoku*, obra de 1715, la pujanza del Zen en el “camino del té” comenzó debido a la influencia de Ikkyû sobre el arte de Murata Jukô:

[...] Cuando [Murata] Jukô del templo Shômyô-ji llegó a ser un discípulo de Ikkyû [Sôjun] e Ikkyû vio que Jukô practicaba té todos los días, le transmitió que el té debería ser usado en el espíritu del Camino de Buda. Desde entonces, Jukô aplicó el espíritu del Zen en su té y practicó con el fin de enseñar a otros y realizar la naturaleza de Buda en sí mismo. El té se convirtió entonces en un camino y por lo tanto no es diferente del Zen.<sup>106</sup>

Independientemente del crédito que se quiera otorgar a estas palabras, hay que considerar que Ikkyû fue un monje Zen muy influyente en diversas artes y tenía en su entorno no sólo a Murata Jukô, sino también un considerable número de artistas revolucionarios de aquella época, entre los que se encontraban el hijo adoptado de Jukô, Sôshu, los poetas Sôchô y Soin, el autor y actor de teatro *nô* Konparu Zenchiku, el pintor Soga Dasoku y el poeta *haikai* Yamazaki Sokan. A través de su concepción del budismo Zen, Ikkyû irradió una gran influencia en las creaciones de estos artistas, habiendo de ser considerado, por tanto, como una figura que merece especial atención al abordar el estudio de estas artes.

### Teoría estética de Murata Jukô

En cuanto a la teoría estética del “camino del té” de Murata Jukô, se encuentra contenida esencialmente en una carta conocida como *Kokoro no fumi*,

---

<sup>105</sup> .- Como indica Sen Sôshitsu XV sobre el estilo de té de Jukô: “Idealmente es un medio de purificar el propio corazón, y su contenido religioso es lo principal. Jukô no ignoraba, con seguridad, las preocupaciones más convencionales de los hombres de té, como la apreciación de utensilios chinos que eran populares en esa época, la propiedad sobre ellos, o la destreza en el servicio del té. Aún así, la esfera del Zen siempre permaneció como el ideal último en el que él se esforzaba”. Sen, Sôshitsu XV 1998, p. 129.

<sup>106</sup> .- En Plutschow, Herbert, E. 1983, p. 75.

que constituye la tradición secreta de sus enseñanzas. Esta carta fue escrita por Murata Jukô para su principal discípulo, Furuichi Harima Chôin, y permite comprender el espíritu que Jukô infundió en el arte del té y su concepción de este arte como “camino espiritual”.

*En este Camino, el principal entre todos los males es la inflexibilidad del corazón, el apego al ser. Ofrecer de mala gana la maestría y menospreciar a los principiantes son verdaderos desatinos. Tú debes aproximar lo magistral, suplicar su menor palabra, y nunca fallar en guiar a los principiantes. Crítico sobre todo lo demás en este Camino es la disolución de la línea divisoria entre objetos nativos y chinos. Ello es vital, verdaderamente vital; atiende a esto con cuidado. Además: estos días los simples principiantes usan piezas de Bizen o Shigaraki, hablando de “frío y marchito”; y ellos realizan una apariencia de ser “avanzados y profundos” aunque ignorados por todos –esto desafía toda declaración–. “Marchito” significa poseer espléndidas piezas, conociendo completamente su sabor, y desde el terreno del corazón avanzar y profundizar, de modo que después todo se convierte en frío y escaso: es esto lo que tiene poder de conmover. Además: aunque esto es así, la persona completamente incapaz no debe entablar discusiones sobre los utensilios del Camino. Y, no importa lo artísticos que sean los propios ademanes, un doloroso auto-conocimiento es crucial. Autoritarismo y apego simplemente obstruyen. Y aún así el Camino permanece inalcanzable si no existe tampoco autoritarismo en absoluto.*

*Una sentencia de elogio manifiesta:*

*“Desarrolla un corazón de maestro, no un corazón amaestrado”.*

*–Palabras de un anciano–.<sup>107</sup>*

---

<sup>107</sup> .- Murata Jukô “Jukô Furuichi Harima Hôshi Ate Isshi”. En Sen, Sôshitsu XV, ed. 1956, vol. 3, pp. 3-4. Cf. Sen Sôshitsu 1998, pp. 130-131.

Esta carta, conocida como *Kokoro no fumi* (Carta del corazón), se encuentra también traducida por Dennis Hirota . Cf. Hirota, Dennis 1979, p. 10 y Murai, Yasuhiro 1988, p. 13. Para una traducción más libre del mismo autor, cf. Hirota, Dennis 1995, p. 198.

Para una interpretación de esta carta, en la que se muestra el recurso por parte de algunas personas a la teoría de los versos encadenados (*renga*) para interpretar el arte del té, cf. Sen, Sôshitsu XV 1998, pp. 131-140. Para una interpretación filosófica de esta carta, cf. Kurasawa, Yukihiro 1967-1970, vol. 40, pp. 18-58; vol. 42, pp. 31-50; vol. 45, pp. 1-42; vol. 46, pp. 24-65.

El hecho de que Murata Jukô transmitiera esta carta a Furuichi Harima Chôin ha de ser puesto en relación con la participación de este último en los cursos de té con apuestas y fiestas de versos propias de las reuniones de los círculos sociales de Nara. Es decir, Chôin, el diletante que se había dedicado a los entretenimientos y placeres de sus días, se encontraba ahora intentando lograr la maestría en el estilo *sôan* o “cabaña de hierba”.<sup>108</sup> Por ello la carta se dirige a reformar el pensamiento del discípulo sobre tales entretenimientos, comenzando por explicar principios que eran comunes a todas las artes.<sup>109</sup>

En la declaración inicial de Murata Jukô: “En este Camino, el principal entre todos los males es la inflexibilidad del corazón, el apego al ser”, se revela la profundidad de su entendimiento del budismo Zen que él trataba de introducir en la teoría y la práctica del té. En primer lugar, se describe a la práctica del té como un “camino” que ha de ser recorrido sin apegos al ser, de modo que éste pueda expresarse libremente. Tales principios habían sido aplicados al arte de la poesía en la creencia de que un poema superior sólo podía ser compuesto por una mente que manifestaba una elevada penetración espiritual, pero gradualmente comenzaron a emplearse en otras artes. De este modo, esta carta contiene una teoría que puede ser aplicada no sólo al té, sino a cualquier otro arte, aunque es aquí donde comenzaron a discutirse por vez primera principios innovadores que se aplicaban específicamente al té. Ello significaba una nueva teoría de un “camino del té” que no tenía precedente ni en China ni en Japón, y llegó a ser el punto de partida para el posterior *wabi-cha*.<sup>110</sup>

---

<sup>108</sup> .- Este estilo, conocido como *sôan-shiki-chasitsu* (cabaña techada de estilo *chasitsu*) fue realizado a imitación de las humildes cabañas rurales o montañosas. Estas casas fueron concebidas para el servicio del té desde la casa de estilo *sukiya* empleada por Murata Jukô. Cf. *A Dictionary of Japanese Art Terms* 1990, pp. 374-375. El nombre *chasitsu* es otorgado a una sala que ha sido concebida específicamente para el servicio del té, existiendo numerosos estilos. Cf. *ibid.*, p. 420. *Sukiya* era en su origen un *chasitsu* separado, aunque hoy día se conoce con este término a otros edificios, principalmente viviendas residenciales, diseñadas en estilo *chasitsu*. Cf. *ibid.*, p. 346.

<sup>109</sup> .- Cf. Sen, *Sôshitsu* XV 1998, p. 132.

<sup>110</sup> .- Cf. *ibid.*, p. 133.

A través de esta carta puede observarse una conexión entre el té y los versos encadenados (*renga*), artes que Jukô estimaba considerablemente y que adquirieron gran popularidad en sus tiempos, y también se descubre que Jukô encontró belleza en los utensilios japoneses, los cuales habían sido considerados inferiores a los de China. Por ello escribió que “los simples principiantes usan piezas de Bizen o Shigaraki, hablando de ‘frío y marchito’; y ellos realizan una apariencia de ser ‘avanzados y profundos’”. Frente a los principiantes, que imaginaban que alcanzarían el gusto por lo “frío y marchito” tan de moda en aquel tiempo simplemente usando objetos aparentemente sencillos de cerámica Bizen y Shigaraki.<sup>111</sup> Jukô pensaba que lo que resultaba realmente interesante en la práctica del té y lo que verdaderamente mostraría el gusto por las cualidades de “frío y marchito”, era que una persona apreciase los buenos utensilios y luego buscara entrar en la esfera de lo “frío y marchito” en su propio corazón. Es decir, sin tener en cuenta lo simples o rudos que pudieran parecer los objetos, lo importante era “apreciarlos en el propio corazón”. Lo que era incorrecto, según él, era el orgullo o apego que sentían hacia ellos algunas personas sin “apreciarlos en el corazón”. Aún así, según se desprende de su última advertencia, Jukô consideraba que una persona no debería negar su ego completamente, por que el “camino” también significaba que existían ocasiones en las que era apropiado tener un sentimiento de auto-confianza.<sup>112</sup>

El uso de utensilios chinos dentro de una pequeña casa de té, se corresponde con la concepción estética de Jukô, la cual puede ser sintetizada en la siguiente expresión recogida en el *Yamanoue Sôji ki*:

Jukô dijo que colocar un utensilio famoso en una cabaña rústica tenía el mismo efecto que atar un hermoso caballo a una cabaña de paja y que, al hacer-

---

<sup>111</sup> .- Las cerámicas de tipo Bizen y Shigaraki eran toscas, sin vidriar y a menudo de formas irregulares, lo que contrastaba con las regulares cerámicas *temmoku* elaboradas en China.

<sup>112</sup> .- Cf. *ibíd.*, p. 131.



se así, el efecto es más evocador.<sup>113</sup>

No obstante, el estilo de té de Jukô parece haber rechazado el uso exclusivo de utensilios chinos e introducido la cerámica japonesa, especialmente de los tipos que él mencionó, empleando todos ellos en combinación. A juzgar por la admonición de Jukô sobre los encaprichamientos de los profanos en las cerámicas japonesas, parece que en su época se encontraba ya muy extendido el empleo de tales utensilios, y es posible imaginar que la tendencia de ese momento se encontraba alejada del gusto por los objetos regulares procedentes del continente y hacia la apreciación de la sencilla belleza de los objetos simples.<sup>114</sup> No obstante, su crítica iba dirigida a aquellos que hacían ostentación de estas cerámicas sin comprender su trasfondo espiritual relacionado con el “camino del té”.

“Frío y marchito” o “frío y solitario” eran términos que disfrutaban de gran estima en los círculos de *renga* como expresión de *yûgen* o *ushin*, la sutileza y profundidad que eran considerados como los más elevados principios de la teoría poética.<sup>115</sup> No se sabe ciertamente el grado de extensión que pudo alcanzar en aquella época esta teoría poética de lo “frío y helado”, que contenía elementos de *yûgen* y otros conceptos relacionados como *ushin*, *mushin* o *wabi*, a los que se añadirían términos como *sabi*, *suki*, *ma*, *shibui* o *fûryû*, aunque es muy posible que Murata Jukô hubiera leído algunas obras teóricas en que se encontraban contenidas algunas de estas categorías estéticas.

Aunque no se conoce con certeza el grado de relación de Murata Jukô con la teoría poética y dramática en boga en su época, es evidente que Jukô adaptó la

---

<sup>113</sup> .- Trad. en Plutschow, Herbert, E. 1983, p. 77.

<sup>114</sup> .- Cf. Murai, Yasuhiko 1988, p. 14

<sup>115</sup> .- *Yûgen* y *ushin* eran términos estéticos que habían sido usados en la teoría poética y dramática. *Yûgen* se asocia más específicamente con la teoría dramática de Zeami para evocar una cualidad etérea en literatura. En poesía, sin embargo, Shinkei enfatizaba su cualidad de belleza. Sobre el término *yûgen* ver arriba, pp. 177-181. Sobre el término *ushin* (que inicialmente parece significar “entendido”, aunque su significado básico es “encontrarse pleno de emoción poética profundamente sentida”), cf. Hisamatsu, Sen'ichi 1978, pp. 44-50.

estética poética de Shinkei (también Shingyô 1406-1475) con sus alusiones a lo “frío y marchito” y la aplicó al arte del té,<sup>116</sup> al tiempo que apreciaba como “buenas piezas” no sólo los relucientes *temmoku* de China modelados regularmente, sino también las piezas irregulares de la cerámica japonesa que reproducían en el arte del té la estética de lo “frío y marchito” promovida por Shinkei.<sup>117</sup> En verdad, no parece que hubiera de ser inusual para una persona culta de aquella época encontrarse familiarizado con la literatura y con el “arte del té” al mismo tiempo, pues muchas referencias al té aparecen regularmente en escritos sobre literatura. Además, Murata Jukô había estudiado Zen con un consumado poeta como Ikkyû, quien tuvo también como discípulo al poeta Sôchô (1447-1532), aunque no se puede saber si ambos coincidieron juntos, puesto que las fechas de sus estudios Zen bajo la tutela de Ikkyû no son conocidas.<sup>118</sup>

Según aprecia Murai, la estética de *wabi* –a la que habría que unir la significada por los otros conceptos estéticos relacionados con *wabi*– podría ser resumida en el aforismo de Jukô, “incluso la luna no es agradable sin nubes”, que fue citada por uno de sus discípulos, Konparu Zenpô (1454-1532), en su obra *Zenpô Zatsudan (Miscelánea de Zenpô)*. Aquí se indica además que Jukô remarcó que “empleados en modos interesantes [las cerámicas domésticas] sobrepasan [a las continentales]”.<sup>119</sup> Aparte de éstas y otras indicaciones sobre la

---

<sup>116</sup> .- Según de expresó Yamanoue Sôji: El monje Shinkei dijo de los poemas encadenados que los poemas debían ser fríos y marchitos; Tsuji Gensai dijo que Jôshi siempre le decía que la esencia del *chanoyu* debe llegar a ser también como ésta”. Yamanoue Sôji. *Yamanoue Sôji ki*, p. 97. Cf. Sen, Sôshitsu XV 1998, p. 133. De este modo, parece ser que teóricos de *renga* como Shinkei ejercieron gran influencia en Jukô y sus sucesores.

<sup>117</sup> .- Sen Sôshitsu XV encuentra que la innovación del *wabi-cha* puede observarse particularmente en las referencias de Jukô sobre el gusto “frío y marchito”. Cf. Sen, Sôshitsu XV 1998, p. 133. Sobre ésta y otras expresiones procedentes de la poesía que influenciaron el “camino del té”, cf. *ibid.*, p. 133-137.

<sup>118</sup> .- Cf. Murata Tahei. *Ningen Ikkyû*, pp. 213-215.

<sup>119</sup> .- *Ibid.*, p. 14. Como observa Murai sobre esta apreciación de Murata Jukô: “La clave consistía en que había que emplear los utensilios “de modo interesante”. No por mucho tiempo el gusto del té consistió simplemente en adquirir caros objetos del

concepción estética de Murata Jukô, lo que puede percibirse es que fue especialmente a partir las enseñanzas contenidas en su carta *Kokoro no fumi* cuando el “camino del té” se convirtió para muchos de sus seguidores en una verdadera disciplina *zen*, cuya estética incluía tanto los objetos chinos como los japoneses emplazados en el espacio de una humilde cabaña de té.

Puede concluirse esta visión de conjunto sobre las aportaciones de Murata Jukô diciendo que él fue la figura que estableció las bases para la práctica del “camino del té” practicando un nuevo estilo de té que combinaba elementos como el decoro o virtud confucianista (*li*), práctica *zen*, y actitudes *zen* hacia el arte y la sociedad. Para ello adaptó elementos de los banquetes y concursos de té, además del despliegue de objetos que era común en la práctica del té en sus tiempos, llevándolos a una absoluta simplificación. Así, por ejemplo, consideró una reducción del espacio de la sala del té enfatizando el encuentro íntimo que tenía lugar, y también redujo el uso de objetos en base a una cuidadosa selección, prefiriendo una sola caligrafía colgada en la pared y los objetos estrictamente indispensables, frente a los despliegues de objetos y pinturas de paisaje que eran característicos de las sesiones de té celebradas en los *shoin*.<sup>120</sup> Su estilo de té tuvo una gran influencia en posteriores maestros de té, como Takenoo-Jôô y Sen Rikyû, quienes mantuvieron su legado estético y espiritual.

### **Expansión del *chanoyu* : del estilo *shoin* al estilo *sôan***

El nuevo gusto en el criterio de selección de los utensilios de té manifestado por Murata Jukô corrió de modo paralelo a una preferencia por los pequeños retiros sobre los formales salones de estilo *shoin*, tendencia cuyo origen ha sido atribuido tradicionalmente a la estancia Dôjinsai de la residencia del *shôgun* Yoshimasa debido a que sus medidas suponían una reducción con respecto a los

---

continente; la inventiva (*sakui*) y las combinaciones (*toriawase*) de utensilios tomaron ahora prioridad entre los conocedores”. Murai, Yasuhiko 1988, p. 14.

<sup>120</sup> .- Cf. Plutschow, Herbert, E. 1983, p. 78.

modelos convencionales y han llegado a convertirse en las de la casa de té tradicional (fig. 31),<sup>121</sup> aunque parece que tal hallazgo ha de ser atribuido a Murata Jukô, quien inició el ideal de construir un refugio que fuera un mundo aparte en su “ermita” (*sukiya* o casa de estilo *sôan*) de Kyoto. Esta tendencia fue aún más pronunciada en las “ciudades ermitañas” de sus sucesores, entre los que se incluían Murata Shôshu, Furuichi Harima Chôin, Shino Dôji, Matsumoto Shuhô, Awataguchi Zenpô y Torii Insetsu, existiendo ejemplos también de otros maestros de té de este periodo cuyas ermitas se encontraban localizadas en Shimogyô, un distrito comercial en la parte sur de Kyoto.

La estética de los retiros urbanos de té no se restringía al área de Kyoto, puesto que muchos acaudalados mercaderes de Sakai se encontraban también imitando el estilo de vida ermitaño. La transición de la estética *shoin* a la estética *sôan*, caracterizada por la construcción de estas “ermitas de té”, había comenzado en la última mitad del siglo XV, en la época cultural conocida como Higashiyama, pero hacia principios del siglo XVI la nueva estética se filtró hacia el resto de los ciudadanos.<sup>122</sup> Con el desarrollo tanto de la cultura urbana como de la provincial durante la era Temmon (1532-1555), el *chanoyu* de estilo *sôan* alcanzó aún mayor desarrollo. Durante este periodo, que coincidió con la era llamada de las provincias guerreras (1482-1558) donde proliferaron las ciudades de castillo, muchos jefes militares provinciales fomentaron la expansión de la sofisticada cultura de Kyoto. Estos *daimyô* adoptaron el *renga* (composición de versos encadenados) y el *chanoyu*, realizando valiosas colecciones de objetos japoneses y continentales.<sup>123</sup>

Otras claves que indican la expansión del *chanoyu* se encuentran en los registros de las reuniones de té (*kaiki*) que comenzaron a conservarse durante la era Temmon. A través de ellos puede documentarse el desarrollo del *chaji* o

---

<sup>121</sup> .- Cf. Murai, Yasuhiko 1988, pp. 14-15.

<sup>122</sup> .- Cf. *ibid.*, pp. 15-16.

<sup>123</sup> .- Cf. *ibid.*, p. 17.

“función del té”, pues contienen descripciones de las casas de té, utensilios empleados, obras de arte y comidas que se servían, la actitud que ha de observarse portarte del anfitrión y los huéspedes, etc.<sup>124</sup>

El sentido estético de Murata Jukô, tendente a valorar un tipo de belleza que se encontraba acorde con las imágenes de “frío y marchito”, su “luna parcialmente cubierta de nubes”, y el contraste de “un espléndido corcel en una cabaña de paja”, suponía un punto de partida con respecto a la práctica del té que había existido anteriormente. Sus contribuciones ocasionaron el nacimiento del “camino del té” como una forma distinta de los rituales de los templos o de los entretenimientos de té los advenedizos. Pero para que un arte del té integral llegara a florecer, aún habrían de ocurrir otros cambios. Uno de tales cambios sería el más amplio desarrollo del concepto de *wabi* como ideal estético, y fue bajo Takeno Jôh cuando el “camino del té” comenzaría a alcanzar su madurez.<sup>125</sup>

### **Takeno Jôh y la maduración del “camino del té”**

Takeno Jôh (1502-1555), natural de la ciudad de Sakai, estudió el arte del té con algunos de los discípulos de Murata Jukô, siendo por tanto heredero de esta tradición. Aunque no fue discípulo directo de Murata Jukô, Takeno Jôh formaba parte de la tradición de té que Jukô estableció, y después de Jukô puede ser considerado como el segundo gran maestro del té de estilo *wabi* en Japón. La tradición del té comenzada por Jukô, la escuela Nara de té con su estilo de “cabaña de hierba”, pasó en primer lugar a manos de su discípulo Sôshu. Según Yamanoue Sôji: “Sôshu fue el heredero de Jukô y recibió de él el rollo de tinta de Yüan-wu, la gran jarra de té Shôka y su inseparable taza de té, Nagezokin”.<sup>126</sup> En esta misma obra se expone una relación de los discípulos de Jukô:

---

<sup>124</sup> .- Sobre los desarrollos más trascendentales del *chanoyu* en la era Temmon, cf. *ibid*, pp. 16-19.

<sup>125</sup> .- Cf. Sen, Sôshitsu XV 1998, p. 146.

<sup>126</sup> .- Yamanoue Sôji. *Yamanoue Sôji ki*, p. 96. Cf. Sen, Sôshitsu XV 1998, p. 146.

Jukô tuvo muchos discípulos entre los hombres de Kyoto y Sakai. Según mi conocimiento, entre ellos se incluyen Matsumoto [Shuhô], Shino [Dôji], Dôtei, [Awataguchi] Zenpô, Furuichi Harima [Chôin], Saifukuin, [Torii] Insetsu.[...] En su tradición también estaban Sôshu, [Jûshiya] Sôgo, Zenkô, Fujita [Sôri], Sôtaku, Jôteki y [Takenoo] Jôô.<sup>127</sup>

Takeno Jôô era discípulo de Jûshiya Sôgo, Jûshiya Sôchin y Fujita Sôri. Los discípulos de Jukô no debieron ir mucho más allá del punto que su maestro les había enseñado, pues en el *Yamanoue Sôji ki* se comenta que las enseñanzas de Jukô “pasaron hacia sus discípulos Sôshu e Insetsu sin cambios”. Sin embargo, en el caso de Jôô, se observa que “era un genio en su época y uno de los que revivieron el *chanoyu* y causaron su florecimiento”.<sup>128</sup>

*Sakai Kagami*, una gaceta del periodo Edo sobre la ciudad, tiene una entrada especial para Jôô en la que se narran detalles de su biografía y de su carrera artística. En ella se cuenta que primeramente fue instruido por el Señor Ôuchi, *daimyo* de Yamaguchi y que tras su estancia en Kyoto, donde acudió en principio a estudiar poesía desde 1525 con Sanjônishi Sanetaka (1455-1537) y aprendió de té con Shôchin y Sôgo en la tradición de Jukô. Jôô regresó a Sakai en 1532, donde practicó *chanoyu* alcanzando gran fama con su arte. Allí ingresó en la orden budista a la edad de 30 años.<sup>129</sup>

### Concepción estética de Takenoo Jôô

En el *Yamanoue Sôji ki* se relata que Jôô había sido un poeta *renga* hasta los 30 años y que adquirió una gran inteligencia en el té, además de haber estudiado la obra poética de Fujiwara Teika titulada *Eika Taigai*. Yamanoue Sôji había listado a Jôô junto con Jukô e Insetsu como uno de los grandes maestros de

---

<sup>127</sup> .- Yamanoue Sôji. *Yamanoue Sôji ki*, p. 52 y p. 63. Cf. Sen, Sôshitsu XV 1998, p. 207.

<sup>128</sup> .- Yamanoue Sôji. *Yamanoue Sôji ki*, p. 53. Cf. Sen, Sôshitsu XV 1998, p. 147.

<sup>129</sup> .- *Sakai Kagami*. En *Naniwa Sôsho*. Funakoshi Masaichirô, ed. 1978, vol. 13, pp. 62-63. Cf. Sen, Sôshitsu XV 1998, p. 148.

todos los tiempos, y citó la admonición de Jôô a los hombres de té en la que se explicaba la necesidad de invertir todos los esfuerzos en el “camino del té”, debiendo estudiarse también caligrafía y literatura.<sup>130</sup> Según se sugiere además en esta obra, Takenoo Jôô transformó el *chanoyu* de Murata Jukô, pero tal transformación no se debe tanto al empleo de la poesía como al desarrollo de *wabi* y otros conceptos relacionados con la práctica del té.

En cuanto a la influencia de la poesía en la práctica de té de Jôô, en el *Ei-ka Taigai* se ponía énfasis en la idea de tratar de mantener la dicción tradicional al tiempo que se desarrollaba la originalidad poética, y Jôô concibió que este principio podía ser también aplicado al té.<sup>131</sup> Existen variadas referencias literarias que Jôô realizó en defensa de los ideales propuestos por Jukô para el té. En el *Yamanoue Sôji ki* se encuentra la que debe ser la primera declaración que se hace referencia explícita a la palabra *wabi* en la práctica del té:

La gente de la antigüedad decía que después de que uno ha llegado a ser un maestro de *chanoyu*, él debería hacer sólo *wabi suki*, si únicamente tiene un juego de utensilios. El monje Shinkei dijo de los versos encadenados que los poemas deberían ser fríos y marchitos; Tsuji Gensai dijo que Jôô siempre le contaba que la esencia del *chanoyu* debe ser también como esto.<sup>132</sup>

El pensamiento de Jôô sobre el tema de *wabi* se encuentra reflejado en la fuente conocida como “Jôô wabi no fumi” (“Carta de Jôô sobre *wabi*”). La versión que se ha conservado de este documento, que fue dirigido a Sen Rikyû por parte de Jôô, no procede de la mano de este último, sino que forma parte de un

---

<sup>130</sup> .- Yamanoue Sôji. *Yamanoue Sôji ki*, p. 91. Cf. Sen, Sôshitsu XV 1998, p. 151. Sen, Sôshitsu XV observa que fue el conocido interés de Jôô en la literatura lo que le llevó a escribir estos razonamientos, aunque él no empleó la poesía en gran medida en su práctica del té. Cf. *ibid.*, pp. 151-152.

<sup>131</sup> .- Cf. Plutschow, Herbert, E. 1983, p. 84.

<sup>132</sup> .- Yamanoue Sôji. *Yamanoue Sôji ki*, p. 97. Según declara Sen Sôshitsu XV, Tsuji Gensai era uno de los discípulos de Jôô. La alusión a “la gente de la antigüedad” puede hacer referencia específicamente a Jôô, y lo que trataba de decir Yamanoue Sôji era que uno debe concentrarse en el té *wabi* tras convertirse en un maestro del “camino”. Cf. Sen, Sôshitsu XV 1998, p. 152.

documento más amplio: *Sekishû Ryû Hiji Gokajô*. Se trata, no obstante, de una valiosa fuente para el estudio del concepto de *wabi* alentado por Jôô.

*La palabra “wabi” es una que emplearon los poetas del pasado para escribir en sus versos, pero posteriormente ha llegado a significar ser sincero, considerado y no arrogante. Uno de los meses del año, el décimo mes, representa wabi. El Señor Teika lo expresó adecuadamente.*

*El mes sin dioses no cuenta mentiras.*

*¿Qué es más sincero que las primeras gotas de una lluvia de otoño?*

*¿De quien son las sinceras lágrimas que caen?*

*A causa de que él era Teika, pudo componer tal poema. Él fue capaz de expresar en palabras lo que el resto de nosotros sentimos pero no podemos articular. Este era Teika en su mayor sutileza. Uno no puede mejorar sobre esto.<sup>133</sup>*

El término *wabi* es definido aquí por Jôô como el espíritu que subyace en el corazón del “camino del té”. Aunque se hace referencia a “los poetas del pasado”, ninguno de sus predecesores había empleado el término en el contexto del té. Este concepto, sin embargo, tomó forma como categoría relacionada con el “camino del té” y se convirtió en “*wabi suki*”, *wabi-chanoyu*.<sup>134</sup>

Los elementos de *wabi* que Jôô consideró “ser sincero, considerado y no arrogante”, pueden ser encontrados en escritores sobre *shintô* desde el periodo Kamakura,<sup>135</sup> y muestran que Jôô intentó alinearse con este tipo de pensamiento religioso japonés. Al emplear los términos “sincero” “considerado” y, especialmente, “no arrogante” parece que lo que hizo Jôô fue definir un estilo que era exactamente el opuesto al esplendor de los concursos de té, en su intento de poner la mayor distancia posible entre su estilo de té y las sesiones de té con baños que existían en su época, en las que él también tuvo oportunidad de participar.<sup>136</sup>

---

<sup>133</sup> .- Takenoo Jôô. “Wabi no fumi”. En Kuwata Tadachika, ed. 1956, vol. 8, p. 17. Cf. Hirota, Dennis 1995, p. 208.

<sup>134</sup> .- Cf. Sen, Sôshitsu XV 1998, pp. 152-153.

<sup>135</sup> .- Cf. Nishibori, Ichizô 1940, pp. 132-133.

<sup>136</sup> .- Cf. Kubo Gondayû. *Chôandôki*. En Sen, Sôshitsu XV, ed. 1956, vol. 3, pp. 362-363. Cf. Sen, Sôshitsu XV 1998, pp. 153-154.



Otra de las influencias estéticas en la práctica del té de Jôô proviene de su alineación con el budismo Zen. Takenoo Jôô veneraba a Murata Jukô como su maestro en el “camino del té” y abogaba del mismo modo que Jukô por la unión entre el té y las enseñanzas del Zen. Jôô practicó bajo la guía de Dairin Sôtô (1480-1568) desde los 30 años, y a la edad de 47 recibió el nombre Zen Ikkan Koji.<sup>137</sup> Sobre la práctica del Zen por parte de Jôô, existe un relato del maestro Zen Dairin Sôtô que revela su fervor en la práctica del Zen:

Inicialmente era un seguidor de Amida, aunque cambió al Zen en su búsqueda diligente de la verdad. En cuanto a su práctica del té, se dice también que comprendió gracias a estas enseñanzas que el gusto del Zen y el té eran uno y el mismo. A medida que respiraba el viento de los pinos, él exhalaba el polvo del mundo y obtenía la pureza en su corazón<sup>138</sup>

Takenoo Jôô, por tanto, estuvo expuesto a diferentes influencias, e incorporó a su práctica del té conceptos procedentes de la poesía, la religión *shintô* y el budismo Zen. Tales influencias se unieron con nociones estéticas heredadas a través de Murata Jukô, así como con normas de conducta que resaltaban los aspectos de armonía que presidían su estilo de té. Con el fin de preservar dichas nociones y normas de comportamiento, dejó a sus discípulos doce preceptos que consideraba necesarios para el apropiado desarrollo de la función de *wabi-cha*. Mediante estos preceptos, Jôô expuso una serie de normas de comportamiento y expresó abiertamente la importancia para el arte del té de observar las implicaciones de los conceptos *wabi* y *sabi*, además de aconsejar el esfuerzo por alcanzar el Camino del Medio y ser consciente de los demás.<sup>139</sup>

---

<sup>137</sup> .- Cf. Sen, Sôshitsu XV 1998, p. 154. Dairin Sôtô, sucesor de Kogaku Soko, era el abad de la 19 generación del templo Daitoku-ji y fue maestro tanto de Takenoo Jôô como de Sen Rikyû. Cf. *ibid.*, p. 208, nota 25.

<sup>138</sup> .- Cf. Plutschow, Herbert, E. 1983, p. 85.

<sup>139</sup> .- Para una traducción de estos preceptos, cf. Sen, Sôshitsu XV 1998, p. 155. Como muestra este autor, Takenoo Jôô introdujo asimismo en el arte del té la idea de que cada ocasión es única y especial, incorporando el principio de “un encuentro, una ocasión”. Este principio, que posteriormente sería conocido como “*ichigo, ichie*”, ex-

Takenoo Jôh insistió aún más en la importancia de los ideales estéticos de *wabi* y *sabi* en las llamadas “Cinco proposiciones para principiantes”, que mostraban un definido estilo de *wabi* y *sabi* diferente del estilo “frío y marchito” que defendía Murata Jukô: “Sé cortés; esfuérzate completamente; practica *wabi*; practica *sabi*; sé creativo”.<sup>140</sup>

Sen Sôshitsu XV expone algunas de las derivaciones de la estética budista que pueden vislumbrarse en los preceptos y proposiciones avanzados por Jôh:

Cuando Jôh proponía vivir “una vida de tranquilo retiro”, estaba sugiriendo que un seguidor del “camino del té” debería vivir simplemente con un espíritu de desapego de acuerdo con un completo conocimiento de los principios budistas. La razón de mencionar la poesía japonesa, era que uno debería cultivar los refinamientos que procederían de su maestría. Es decir, el verdadero espíritu del té era de compasión y sensibilidad hacia la belleza.[...] Mediante la compasión y la sensibilidad estética uno podría abrirse por vez primera a un nuevo mundo de posibilidades, pero era uno de desapego tranquilo. Éste era, consecuentemente, un Camino solitario. Esto fue por lo que Jukô dijo “lleva una vida reclusa y siente *sabi*”. [...] <sup>141</sup>

Takenoo Jôh llevó a su realización los aspectos más populares que Murata Jukô había iniciado, y el servicio del té pronto se convirtió en el empeño artístico favorito de numerosas personas, independientemente de su edad y condición. Jôh simplificó aún más que su antecesor los aspectos de la práctica de té. Por ejemplo, varió el diseño de la casa de té de cuatro *tatami* y medio preferida por Jukô reemplazando las paredes de papel blanco con paredes de barro, empleando ventanas enrejadas de bambú e lugar de madera selecta y haciendo más estrecho el *tokonoma*, que enmarcaba con maderas naturales. Aunque era una persona

---

presa la idea de que cada encuentro que se produce en una ocasión determinada es único, por lo que hay que concentrarse exclusivamente en esa ocasión. Cf. *ibid.*, p. 156.

<sup>140</sup> .- *Chaki Maibutsushû*. Esta era la transmisión secreta de Yamanoue Sôji a su discípulo Kuwayama Shigeharu, y se encuentra en la sección de comida y bebida de *Zoku Gunsho*, vol. 19 *ge*, p. 494. Cf. Sen, Sôshitsu XV 1998, p. 208, nota 29.

<sup>141</sup> .- *Ibid.*, p. 156.

acaudalada, le disgustaba la ostentación y prefirió un escenario modesto y el empleo de utensilios simples. La llamada *jôô-dana* (estantes de estilo Jôô), que era un *daisu* de madera sin adornos, muy diferente de los usuales que eran laqueados y decorados con diseños de oro y plata, es un ejemplo de ello.<sup>142</sup>

En 1540, ocho años después de su regreso a la ciudad de Sakai, Takenoo Jôô conoció a Sen Rikyû, quien estudió con él el arte del té y continuó con el refinamiento de la tradición de estilo *wabi* que se remontaba a Murata Jukô. Sen Rikyû recibió de él un concepto del “camino del té” de mayor profundidad filosófica que el existente en los periodos Heian y Kamakura, además de unos valores humanos y unos principios estéticos completamente nuevos aplicados a este arte, que otorgaron al *wabi-cha* una categoría más sistemática. Sakai se convirtió desde la segunda mitad del siglo XV en un centro de reunión para los devotos estudiantes de la cultura del té. A partir de entonces se desarrolló ampliamente la cultura del té, que evolucionó de un modo consistente en gran parte gracias a los gustos claramente definidos de Jôô.<sup>143</sup> Desde el momento en que Sakai se convirtió en un centro del comercio con China, sus mercaderes se encontraron en una posición única para coleccionar obras de arte procedentes del continente, incluyendo utensilios de té. Este periodo de transición, que trajo profundas transformaciones a la sociedad japonesa, vio también los primeros contactos entre Japón y Europa, entre la espiritualidad de Asia Oriental y el cristianismo.<sup>144</sup>

---

<sup>142</sup> .- Cf. Plutschow, Herbert, E. 1983, pp. 84-85.

<sup>143</sup> .- Como señala Itoh Teiji, el *chanoyu*, que en el siglo XIII consistía en poco más que en el consumo del té con fines medicinales y meditativos, se convirtió hacia el siglo XVI en un conglomerado de adiciones culturales. Los practicantes del arte del té debían ser expertos en el modo apropiado de escribir cartas, etiqueta formal en los saludos, apreciación de las artes, arreglos florales, diseño de la arquitectura (*chasitsu*) y jardines del té (*rôji*), preparación y arreglo de comidas y dulces, maneras correctas para todas las ocasiones, asuntos de conversación aceptables, y muchas otras habilidades en las que eran adiestrados aparte de la preparación adecuada del té. Cf. Itoh, Teiji 1993. Tales fueron probablemente las destrezas que hubo de aprender Sen Rikyû durante su periodo de aprendizaje con Kitamuki Dôchin.

<sup>144</sup> .- Sobre los contactos de los cristianos con los maestros de té, cf. Plutschow, Herbert, E. 1983, pp. 150-158 y Dumoulin Heinrich 1990, pp. 242-246.

## Sen Rikyû y la consumación del “camino del té”

El “camino del té”, propiamente dicho, fue perfeccionado y llevado a su consumación por Sen Rikyû (1522-1591), quien refinó más ampliamente el estilo que Murata Jukô y Takenoo Jôô habían infundido en el arte del té, proporcionando además una estructura filosófica y estética más profunda.

En gran medida gracias a la labor de Takenoo Jôô, la práctica del té había llegado a ser muy popular durante el siglo XVI. Según escribió Yamanoue Sôji: “Una persona que no practica el *chanoyu* apenas puede ser considerada humana. Todos los *daimyo* lo siguen, por supuesto, y especialmente los ciudadanos de Nara, Kyoto y Sakai se han lanzado hacia su práctica resueltamente”.<sup>145</sup> Dentro de este clima de popularización del té Takenoo Jôô fue promocionado por la corte, y algunos de sus discípulos entre los mercaderes de Sakai comenzaron a adquirir posiciones como consejeros de té de los jefes militares.<sup>146</sup> Con el paso del tiempo, al convertirse muchos señores guerreros en patrocinadores y practicantes del *chanoyu*, este arte del té llegó a ser un vehículo para la promoción de numerosas formas artísticas.

Entre los discípulos de Takenoo Jôô, Sen Rikyû destaca como la persona que llevó a cabo la mayor revolución en el arte del té de estilo *wabi*. Sen Rikyû se sitúa entre las figuras más enigmáticas del periodo Momoyama, lo que se debe en gran parte a la carencia de fuentes de información fiables, pues este maestro de té no dejó registros o diarios como hicieran muchos de sus contemporáneos. De tal modo, la reconstrucción de su biografía depende tanto de documentos es-

---

<sup>145</sup> .- Yamanoue Sôji. *Yamanoue Sôji ki*, p. 52. Cf. Sen, Sôshitsu XV 1998, p. 160. Para un estudio sobre el “escenario del té” en el siglo XVI, cf. Berry, Mary Elizabeth 1994., pp. 259-284.

<sup>146</sup> .- Fueron numerosos los discípulos de Jôô pertenecientes a la clase militar. Entre ellos se encontraban Matsunaga Hisahide, Hosokawa Yûsai, o los miembros de la familia Miyoshi, Sôsan, Jikkyû, Chôkansai y Shôgan. Entre los comerciantes devotos al té de Sakai que eran discípulos de Takenoo Jôô, se encontraban Inai Sôkyû, Tsuji Gen-sai, Tsuda Sôtatsu y Sôgyû, así como Tennôjiya Dôshitsu. Cf. Sen, Sôshitsu XV 1998, p. 160-161.

critos por algunos de sus coetáneos –amigos o enemigos– como de otros posteriores a su fallecimiento, por lo que es preciso ejercer una facultad crítica a la hora de analizar las fuentes existentes.<sup>147</sup>

Sen Rikyû era el hijo mayor de un próspero mercader propietario de un almacén en Sakai, Tanaka Yohei. En el *Sen Rikyû Yushogaki* se indica que su abuelo, Sen'ami, era uno de los consejeros artísticos del *shôgun* Ashikaga Yoshimasa, y que se trasladó a Sakai buscando refugio de la Guerra de Ônin (1467-1477) que asoló Kyoto. Esta narración no ha podido ser probada, ni tampoco se han encontrados pruebas que demuestren que Sen'ami hubiera traído el estilo de té de Yoshimasa a Sakai. En el *Yamanoue Sôji ki* no se menciona nada sobre Sen'ami y se sitúa el estilo de té de Sen Rikyû en la línea de Murata Jukô y Takenoo Jôô, de modo que el té de Sen Rikyû, así como el de otros mercaderes de Sakai, probablemente se encontraba más en sintonía con esta tradición.<sup>148</sup>

En el *Sakai Kagami* existe una entrada sobre Sen Rikyû en la que se observa que su familia había vivido durante generaciones en Sakai y se realizan varios comentarios sobre su estilo de té. Aquí se señala que habiendo primero estudiado en Sakai desde los 16 años con Kitamuki Dôchin, quien practicaba el estilo de té de Nôami relacionado con la corte de Yoshimasa, fue enviado dos años después a la presencia de Takeno Jôô y llegó a convertirse en su discípulo.<sup>149</sup> Gracias a esas tempranas experiencias, Sen Rikyû fue capaz de unir el elegante y noble estilo de la corte del *shôgun* Ashikaga Yoshimasa con los gustos más comunes y burgueses de los círculos de té de Sakai, lo que le otorgó una base que le permitió elevar los dos estilos a altos niveles al infundir ambos con la profundidad religiosa que emanaba de su propio entrenamiento *zen*.

---

<sup>147</sup> .- A pesar de las dificultades que conlleva esta tarea, existen varios autores activos durante el siglo XX que han tratado de profundizar en sus investigaciones sobre la biografía de Sen Rikyû: Kuwata Tadachika, Nishibori Ichizô, Takeuchi Yasushi, Kanrai Junzô, Haga Kôshirô, Murai Yasuhiko y Herbert E. Plutschow.

<sup>148</sup> .- Cf. Plutschow, Herbert E. 1986, p. 96.

<sup>149</sup> .- *Sakai Kagami*. En *Naniwa Sôsho*. Funakoshi Masaichirô, ed. 1978, vol. 13, p. 62. Cf. Sen, Sôshitsu XV 1998, pp. 161-162.

Sen Rikyû estudió budismo Zen, recibiendo educación en su práctica en primer lugar en el templo Nanshû-ji, un subtemplo del Daitoku-ji en Sakai, bajo Dairin Sôtô (1480-1568), quien también había sido maestro de Takeno Jôô. Cuando se trasladó a Kyoto, continuó estudiando Zen bajo los abades del templo Daitoku-ji Shôrei Sôkin (1505-1583) y Kokei Sôchin (1532-1597).<sup>150</sup> Aunque durante su juventud Sen Rikyû había usado el nombre de Yoshirô, tras sus estudios Zen con el monje Dairin Sôtô cambió su nombre por el de Sôeki, que empleó durante una gran parte de su vida hasta que finalmente adoptó el nombre budista laico de Rikyû.<sup>151</sup> Al igual que Murata Jukô, Takenoo Jôô y Sen Rikyû muchos maestros de té de Nara, Sakai y Kyoto se encontraban interesados no solamente en la práctica del té, sino también en el budismo Zen, lo que tal vez pueda ayudar a explicar la adopción de los ideales estéticos de simplicidad y moderación en el *wabi-cha*.

Sen Rikyû adquirió protagonismo cuando se convirtió en consejero de té de los jefes militares Oda Nobunaga y Toyotomi Hideyoshi. Según refiere el *Imai Sôkyû Chanoyu Nikki Kakinuki*, Rikyû sirvió té a Nobunaga por vez primera en 1570.<sup>152</sup> Junto con Imai Sôkyû y Tsuda Sôgyû, Rikyû continuó como consejero de Hideyoshi tras la llegada de éste al poder y pronto vio elevado su prestigio al convertirse en su consejero más influyente, lo que sucedió durante la época en que estuvo bajo la tutela del maestro Zen Kokei.

Sen Rikyû participó incluso en los asuntos administrativos de la corte, pero siempre existió una discrepancia entre las dos personalidades debido a que

---

<sup>150</sup> . Casi todos los grandes maestros de té de los siglos XV y XVI estudiaron Zen en el templo Daitoku-ji, en Kyoto, estableciéndose una tradición entre muchos monjes de este templo y maestros de té. La familia Sen ha continuado teniendo estrechos lazos con el Daitoku-ji hasta el día de hoy. Cf. *Japanese Tea Culture: The Omotesenke Tradition* 2002, p. 6; Sen, Sôshitsu XV 1995, pp. 22-23.

<sup>151</sup> .- Cf. Sen, Sôshitsu XV 1998, p. 161, y *Japanese Tea Culture: The Omotesenke Tradition* 2002, p. 5.

<sup>152</sup> .- *Imai Sôkyû Chanoyu Nikki Kakinuki*. En Sen Sôshitsu XV, ed., 1956, vol. 10, p. 21. Cf. Sen, Sôshitsu XV 1998, p. 162.

Hideyoshi prefería el lujo y la ostentación a la austeridad propuesta por Sen Rikyû. Finalmente, Hideyoshi acusó a Sen Rikyû y le ordenó que practicara el suicidio tradicional, siendo varias las razones que se han esgrimido para dar explicación a este luctuoso suceso.

### **Ideales estéticos de Sen Rikyû**

El relato de la biografía de Sen Rikyû y sus contribuciones a la práctica del té podría llenar volúmenes. Lo que tal vez merece ser destacado aquí es que la organización y combinación que él llevó a cabo entre los numerosos estilos de té que eran practicados en su época, junto con su aproximación rigurosa a los procedimientos (*temae*), las normas de etiqueta (*sahô*) y la filosofía budista Zen, incrementaron la seriedad de la atmósfera de las reuniones de té y produjeron lo que hoy día es conocido como el “camino del té”. Puede afirmarse además que fue Sen Rikyû quien completó el proceso de introducción del concepto de *wabi* en el *chanoyu*.

Como ha sido señalado anteriormente, Yamanoue Sôji nombró a Sen Rikyû como sucesor de Murata Jukô y de Takenoo Jôô, y resaltó que el *chanoyu* era obra de monjes procedentes de la escuela Zen.<sup>153</sup> Sin embargo, no todo en el *chanoyu* procede del budismo Zen, pues son evidentes otros elementos derivados del taoísmo filosófico y del *shintô* que se unieron para dar forma a este “camino del té”. Además, existen también otros elementos procedentes de la poesía, que los tres maestros citados emplearon para tratar de definir de algún modo en que consistía la estética que propugnaban en el arte del té. Para comprender qué tipo de expresiones eran más valoradas en la visión de estos maestros y cómo se produjo el proceso de asimilación y evolución del término *wabi* en el “camino del té”, resulta conveniente considerar de nuevo algunas de sus declaraciones.

En su carta conocida como *Kokoro no fumi*, Murata Jukô señaló por influencia del monje y poeta de renga Fujiwara Shinkei (1406-1475) las palabras

---

<sup>153</sup> .- Cf. Yamanoue Sôji. *Yamanoue Sôji ki*, p. 95. Ver arriba, p. 683, nota 65.

“frío y marchito”, y adaptó esta estética al arte del té junto con ciertas referencias al término *yûgen* del monje-poeta Shôsetsu (1381-1459), aunque nunca empleó las palabras *wabi* o *yûgen* de modo explícito.<sup>154</sup>

En cuanto a la visión de *wabi* de Takenoo Jôô y Sen Rikyû, resulta interesante atender a lo que se dice en el *Nanpôroku*.<sup>155</sup>

Jôô dijo que el espíritu de *wabi chanoyu* podía ser encontrado en un poema del *Shinkokinshû* escrito por [Fujiwara] Teika [1162-1241]:

*Tan lejos como el ojo puede ver  
ni cerezos en flor  
ni siquiera una hoja de arce.  
Una cabaña de juncos en la orilla.  
Atardecer en el otoño.*<sup>156</sup>

Aunque en el poema de Fujiwara Teika elegido por Takenoo Jôô no se menciona expresamente la palabra *wabi*, fue posteriormente interpretado por él como un ejemplo de *wabi*. En el *Nanpôroku* se señala explícitamente que las flores y hojas de colores podían ser comparadas con el té de quienes gustaban del estilo que se practicaba en las residencias *shoin* empleando el *daisu*, mientras que la simple cabaña representaba el espíritu de *wabi-cha* que este maestro practicaba en su cabaña. Sin embargo, según se observa en esta obra, una persona sólo puede apreciar verdaderamente el estilo rústico y tranquilo de la cabaña *wa-*

---

<sup>154</sup> .- Sobre los valores poéticos y las categorías estéticas que son más apreciadas en las teorías de los monjes Shôsetsu y Shinkei, ver arriba, pp.179-183.

<sup>155</sup> .- Una de las obras más importantes sobre Sen Rikyû es la conocida como *Nanpôroku* (*Crónica de Nanpô*), que fue escrita por uno de los sucesores, Nanpô Sokei, coincidiendo con el centenario del fallecimiento de este maestro. A través de la lectura de esta obra, en la que se le caracteriza a Sen Rikyû como el fundador del “camino del té”, pueden obtenerse numerosos datos sobre su visión artística.

A causa de la meticulosa organización de esta obra, varias teorías han cuestionado el grado en que el *Nanpôroku* puede ser considerado auténtico o digno de credibilidad. No obstante, tampoco puede considerarse que sea completamente espurio. El *Nanpôroku* que se ha conservado hasta hoy día debe ser considerado como un trabajo original redactado por Tachibana Jitsuzan. Cf. Sen, Sôshitsu XV 1998, p. 209, nota 22.

<sup>156</sup> .- Trad. en Sen, Sôshitsu XV 1998, pp. 162-163.



*bi* cuando ya se han visto los colores y se quiere apreciar algo diferente. Tras ser explicado el sentido de este poema, aclarándose que aquel que no haya visto primero los cerezos y los arces no puede vivir en la cabaña en absoluto, se sigue relatando que Sen Rikyû apreció este poema como un ejemplo del espíritu *wabi* del té, y que él encontró uno nuevo:

Sôeki [Sen Rikyû] también encontró otro poema y escribiría a menudo los dos, porque él creía que ambos encarnaban el espíritu del té. El otro fue [escrito] por [Fujiwara] Ietaka [1158-1237]:

*A aquellos que esperan sólo por los cerezos en flor  
como me gustaría mostrarles la hierba de la primavera  
en la nieve de una villa montañosa.*<sup>157</sup>

Sobre los poemas elegidos por Takenoo Jôô y Sen Rikyû, en el *Nanpôroku* se expone que deberían ser tenidos ambos en mente, y se observa que mucha gente divisa en la distancia intentando adivinar cuando florecerán los cerezos porque sólo disfrutan de los colores que pueden ser vistos con los ojos, sin darse cuenta que las flores y hojas han de estar en el corazón. A continuación se hace una analogía entre los dos escenarios descritos en los poemas, mediante la que se expresa que tanto la villa montañosa como la cabaña de juncos en la orilla, son lugares solitarios con un sentimiento de *sabi*. Finalmente, el autor del *Nanpôroku* explica que estos dos poemas sirven para ilustrar el “camino del té” de Takenoo Jôô y Sen Rikyû.<sup>158</sup>

En el citado pasaje del *Nanpôroku*, se expone que cada uno de los poemas ilustra y define los sentimientos de Jôô y Rikyû sobre *wabi*, y se provee una explicación que compara los estilos de *wabi-cha* de ambos maestros. Además, se emplea el concepto de *sabi* para describir los dos escenarios sugeridos, a los que

---

<sup>157</sup> .- Trad. en *ibíd.*, p. 163.

<sup>158</sup> .- *Nanpôroku*, pp. 16-17. Cf. Sen, Sôshitsu XV 1998, p. 163. Los poemas que expresan el espíritu de Jôô y Rikyû pueden ser encontrados en *Sakai Kagami*, pp. 63-64. Cf. Haga Kôshirô 1994, p. 199-200; Hirota Dennis 1995, pp. 233-234.

se asigna esta cualidad común de “lugar solitario” que contrasta con el esplendor de las flores y hojas de colores (el simple estilo *wabi-cha* frente al estilo *shoin* que hacía uso del *daisu*). En cuanto a los estilos de té de Takenoo Jôô y Sen Rikyû, resulta interesante resaltar que la diferencia de su concepción de *wabi* era de temperamento. El primero vio *wabi* en la época del año que va desde el fin del otoño hasta inicios del invierno, mientras que el último lo encontró en las hierbas surgiendo de entre la nieve del fin del invierno y principios de la primavera.<sup>159</sup>

Aunque Sen Rikyû hubo de servir el té en numerosas ocasiones en salas de té de estilo *shoin* durante sus casi dos décadas de servicio con los regentes del periodo Momoyama, prefería la tradición de *wabi-cha* de Murata Jukô y Takenoo Jôô, es decir, aquella en que el té que era servido con la comida estrictamente indispensable en una cabaña de estilo *sôan*. Según se narra en la sección del memorando del *Nanpôroku*:

En cierta ocasión Sôeki se encontraba hablando de *chanoyu* en Shûun'an y dijo: “Incluso aunque el *daisu* es la base del té, en lo que respecta al corazón, la pequeña sala de estilo hierba es inigualable”.<sup>160</sup>

Con ello, Sen Rikyû estaba diciendo que la esencia del *chanoyu* es el *wabi-cha* y que debería practicarse idealmente en la “pequeña sala de estilo hierba”. Los ideales de Rikyû eran ser tan simple y natural como fuera posible. Por ello, en lugar de preferir el estilo *shoin*, siguió con la tradición de la casa de té de estilo *sôan*, cuyo estilo llevó a su consumación. En otro pasaje de la misma obra se expone una descripción del ideal último al que se debería aspirar en el *chanoyu*, el cual no es otro que seguir las enseñanzas de Buda en medio de la actividad:

*Chanoyu* en una pequeña sala significa ante todo practicar la austeridad

---

<sup>159</sup> .- Cf. Sen, *Sôshitsu* XV 1998, p. 164. Para una explicación de las implicaciones que conlleva la elección de dichas estaciones en el estilo personal de ambos maestros de té, cf. *ibíd.*, pp. 165-166.

<sup>160</sup> .- *Nanpôroku*, p. 3. Cf. Hirota, Dennis 1995, p. 217; Sen, *Sôshitsu* XV 1998, p. 165 y 181.

del budismo. Disfrutar de una espléndida residencia o una comida con raras delicadezas es un placer trivial. Una casa es suficiente si no gotea; una comida, si satisface el hambre. Tal es la enseñanza de Buda y la esencia del *chanoyu*. Transportamos agua, cogemos leña, hervimos el agua y hacemos té. A continuación lo ofrecemos a Buda, servimos a nuestros huéspedes y bebemos nosotros. Preparamos flores y encendemos incienso. Todos ellos son caminos para seguir las enseñanzas de Buda y sus mayores.<sup>161</sup>

El primer propósito del *chanoyu*, según se mantiene en el *Nanpôroku*, es someterse a entrenamiento espiritual, y cada cosa que una persona hiciera en este sentido era un significado para inquirir en las enseñanzas de Buda y sus predecesores. El acto inicial consistía en una ofrenda a Buda, y sólo después de establecer esa base espiritual uno podía servir a sus huéspedes y beber tras ellos. Según indica Sen Sôshitsu XV: “Aunque tanto Jukô como Jôô habían considerado el *chanoyu* como un “regocijo en el Zen y en la pureza de la ley de Buda”, ésta era una declaración mucho más minuciosa. No se trataba de un simple asunto de divertirse uno mismo en un mundo aparte, porque el mundo que se buscaba era uno más profundo. No se trataba de una búsqueda racionalista de los beneficios cotidianos de un brebaje místico, sino religión en la práctica actual.<sup>162</sup>

En una época en que existían numerosos conocedores de té que competían unos con otros y realizaban reuniones de té como excusa para debatir controversias religiosas y políticas, Sen Rikyû dio forma a un nuevo estilo de té con la profundidad y simplicidad de sus enseñanzas:

El té no es más que esto:  
Primero calientas el agua,  
luego preparas el té.

---

<sup>161</sup> .- *Nanpôroku*, p. 3. Cf. Hirota, Dennis 1995, p. 217; Sen, Sôshitsu XV 1998, p. 165.

<sup>162</sup> .- Cf. Sen, Sôshitsu XV 1998, pp. 165-166. Como señala este maestro de té en otra de sus obras: “Al ofrecer una taza de té a Buda y luego presentarla a nuestros invitados y finalmente beberla nosotros, Té y Zen se convierten en uno, ayudándonos a enriquecer nuestras vidas y a sentir gratitud y respeto por otros”. Sen Sôshitsu 1995, p. 62.

Luego lo bebes correctamente.  
Eso es todo lo que necesitas saber.<sup>163</sup>

Estas ideas avanzadas por Sen Rikyû eran tanto una declaración de principios como una advertencia dirigida al mundo de té de sus días, y esta declaración de su entendimiento del té ha llegado hasta la actualidad como una filosofía fundamental.<sup>164</sup> Fue Sen Rikyû quien aunó las enseñanzas del pasado provenientes de Murata Jukô y Takenoo Jôô, a las que infundió aún de mayor profundidad y simplicidad en el contexto de la disciplina, buscando armonizar los numerosos elementos comunes al té y la práctica de la meditación en la vida ordinaria. En un pasaje el *Nanpôroku* se explica cómo describía Sen Rikyû la práctica y el entrenamiento del té en términos aplicables al entrenamiento de los templos Zen:

Existen muchos modos para llevar a la práctica en nuestras vidas las enseñanzas de los grandes maestros del pasado. En el Zen la verdad es perseguida a través de la disciplina de la meditación para realizar la iluminación, mientras que en el té usamos el entrenamiento en los procedimientos reales de preparar té para alcanzar el mismo fin.<sup>165</sup>

Además de realizarse aquí una declaración que pone notoriamente en relación la práctica del té con los ideales del budismo Zen, se insinúa que la meditación es una práctica que ha de realizarse en medio de la actividad de la vida diaria. El maestro Sen Sôshitsu XV aclara de este modo el significado de la palabra *zen* y cómo ha de entenderse en el contexto del “camino del té”:

Aunque la palabra Zen proviene del vocablo sánscrito *dhyâna*, que significa meditación, el Zen en sí mismo no es meditación. Zen es práctica, un estric-

---

<sup>163</sup> .- Trad. en Sen, Sôshitsu XV 1995, p. 44.

<sup>164</sup> .- Cf. Sen, Sôshitsu XV 1995, p. 44. Según señala este maestro de té: “Sin embargo, si la forma última del té puede ser reducida a la escueta simplicidad del poema de Rikyû, debemos preguntarnos por qué tanta conmoción pudo ser creada de algo aparentemente tan simple. La dificultad consiste más bien en el camino a la obtención de la simplicidad, y no existe manera de llegar a este punto rápidamente. *Ibid.*, pp. 44-45.

<sup>165</sup> .- Trad. en Sen, Sôshitsu XV 1995, p. 64.

to auto entrenamiento. En el Camino del Té, si no tenemos la actitud de que la vida diaria en sí misma la disciplina del Zen, entonces el acto de preparar una taza de té llega a ser sólo uno de forma, una mera pose.<sup>166</sup>

Sen Rikyû no solamente aportó un contenido religioso y filosófico más profundo que el de sus antecesores en el “camino del té”, sino que además fijó los modelos para preparar y servir una taza de té, tanto en lo que se refiere a los movimientos más eficientes del cuerpo como a los procedimientos involucrados en cada una de las actividades prácticas relacionadas con el arte del té.<sup>167</sup>

Sen Rikyû consideraba que entre aquellos que practicaban el arte del té no debería haber clases sociales. Para expresar esto de modo manifiesto creó una entrada especial que requería que todos los huéspedes tuvieran que entrar prácticamente arrodillados a través de una puerta baja (*nijiri-guchi*) desechando la entrada para dignatarios (*kinjin-guchi*), e incluso hizo que los *samurai* tuvieran que dejar su espada en el exterior, para lo que habilitó una estantería fuera de la sala de té (*katana-kake*). Mediante el diseño de una entrada en la que los invitados

---

<sup>166</sup> .- *Ibid.*, p. 62. Lo referido no significa que una persona deba ser necesariamente seguidor del Zen para practicar el arte del té. No obstante, según observó Bruce Hamana, existen numerosos paralelismos entre la práctica del té y el *shugyô* que se realiza en el budismo Zen, y que mediante la práctica del té puede practicarse también *zen*, tal como se enuncia en el famoso dicho *cha Zen ichi imi* (“el sabor del té y del Zen son uno”). Además añadió que la práctica del té es una clase de meditación en movimiento, mediante la que los practicantes aprenden a enfocarse sólo en lo que están haciendo, lo que es uno de los muchos aspectos del Zen, ser consciente del presente, y recalcó que, de hecho, es debido a la asociación entre el Zen y el *chanoyu* por lo que existe el *chadô*, pues se trata de un camino para alcanzar la iluminación personal. Pero la verdad es que tal nivel es alcanzado por muchos practicantes, aunque ese no es problema del té en sí mismo, sino de la gente que lo practica. Entrevista a Bruce Seiichi Hamana. Kyoto, 15-IV-1998.

Como señala Sen, Sôshitsu XV: “Una práctica religiosa, ya sea budista o no, es importante en el té. Esto no significa que hayas de procurar ser un santo, sino más bien que deberías tratar siempre de usar tu conocimiento y sabiduría para cultivarte a ti mismo”. *Ibid.*, p. 62. En una de sus conferencias, este maestro señaló que practicar una religión no es necesario para practicar el té, pero que, ciertamente, ello ayuda a comprender mucho mejor en qué consiste el “camino del té”. Bangkok 2001.

<sup>167</sup> .- Sobre los procedimientos relacionados con el *chadô*, ver adelante, pp. 888-888.

habían de inclinarse independientemente de su rango y la prohibición de portar espadas en el interior, lo que Sen Rikyû trataba de lograr era eliminar dentro de la sala de té las distinciones que separan a los seres humanos. Otras innovaciones fueron el uso de implementos simples y el hecho de prescindir del uso del *daisu* para la preparación del té. Al encontrar la belleza entre los utensilios sencillos e imperfectos, buscaba trascender las distinciones usuales entre lo bello y lo feo mostrando su comprensión del espíritu de *wabi*, una extremada forma de pobreza resplandeciente por sí misma que regía sus elecciones.

Sen Rikyû introdujo además la simple comida de “una sopa y tres platos” en las reuniones de té (que derivaría en la comida vegetariana conocida como *kaiseki*), otro ejemplo del ideal de *wabi*. Asimismo, cambió el estándar de la práctica de emplear objetos prefabricados para el *chanoyu*, al comenzar a patrocinar a artesanos especialistas que creaban nuevos utensilios específicamente diseñados para servir al propósito de la reunión del té. Las tazas para té de Raku Chôjirô (-1589), en especial, simbolizan la belleza y espíritu del *wabi-cha* de Sen Rikyû (figs. 100-115).



100. *Akaraku-chawan* (Taza de té raku roja). Conocida como “Yûgure”, atribuida a Raku Chôjirô. Siglo XVI. Museo Gotô, Tokyo. Las tazas de té Raku de Chôjirô son ejemplos destacados entre las varias tradiciones artesanales que se han mantenido hasta la actualidad.



101. *Chasitsu (Casa de té) Kankyo-seki*. Siglo XVI. Jukô-in, Daitoku-ji, Kyoto.

El ideal de *wabi* de Sen Rikyû se extendió también al tamaño de la sala de té. La sala de té todavía existente llamada Taian, por ejemplo, es una expresión del *wabi-cha* en su tamaño extremadamente pequeño, con un área para sólo dos esteras de *tatami*.<sup>168</sup> Rikyû introdujo también la costumbre de hacer que los huéspedes bebieran el té en una misma taza (*mawashi nomi*), lo que es otro signo de su intento de unir a los invitados.<sup>169</sup> Tales elementos que añadió Rikyû contribuyeron a aumentar el sentimiento de comunidad entre anfitrión y huéspedes junto con la gravedad de la atmósfera de la sala de té.<sup>170</sup>

<sup>168</sup> .- Como es señalado por Murai: “En el corazón de la estética de Rikyû se encontraba la así llamada pequeña sala de té (*koma no chasitsu*). Él fue el primero en crear una sala más pequeña que cuatro esteras y media, lo que fue una importante innovación. El *Yamanoue Sôji ki* expresa claramente que ‘la primera [sala de té] de una estera y media fue construida en Kyoto por Sôeki.’ Se piensa que ésta debe haber sido la famosa Taian (Cabaña de vigilancia)”. Murai, Yasuhiko 1988, p. 21.

<sup>169</sup> .- Cf. Plutschow, Herbert E. 1986, p. 149.

<sup>170</sup> .- Cf. *Japanese Tea Culture: The Omotesenke Tradition* 2002, pp. 5-6.

Puede pensarse que las innovaciones integradas por Sen Rikyû en la práctica del té incorporaron la esencia de su experiencia Zen. Por ejemplo, muchas de sus innovaciones se dirigían a arrinconar las discriminaciones que hace la mente ordinaria: entre hombre y naturaleza, nobles y plebeyos, monjes y laicos, bello y feo, religioso y secular, etc. De este modo, tanto en sus diseños de la casa de té y el camino que conduce hacia ella como en los utensilios que eran seleccionados, trató de elevar la apreciación de la unicidad del ser humano con la naturaleza.<sup>171</sup> Con Sen Rikyû surgió claramente una práctica del té que rechazaba los automáticos gestos rituales en favor de una “sencillez natural”, la cual es reflejo de su ideal de *wabi* y su entendimiento del budismo Zen.

### **Práctica del té de los *samurai***

A partir de la era de unificación de Japón, que tuvo lugar desde la primera incursión de Oda Nobunaga (1534-1582) en Kyoto hasta el triunfo de Hideyoshi (1537-1598), los *daimyo* y otros *samurai* de alto rango se dedicaron fervientemente a la práctica del té.

Sen Rikyû, junto con Imai Sôkyû y Tsuda Sôgyû, fueron contratados como maestros de té de Oda Nobunaga, quien destacó como el más poderoso de los competidores por el poder tras la caída del gobierno de los Ashikaga. Aunque tal vez pudiera haber tenido otros intereses en la práctica del té, lo cierto es que Nobunaga lo empleó con propósitos políticos, pues fue a causa de su conexión con los maestros de té de Sakai como logró la ayuda que necesitaba en aquella ciudad. En ciertas ocasiones recompensó a quienes le sirvieron con famosos ob-

---

<sup>171</sup> .- Cf. *The Urasenke Tradition of Tea* 1993, p. 20. Según expone Sen Sôshitsu XV, Sen Rikyû sintetizó los principios básicos del *chadô* con estas características: *wa*, *kei*, *sei* y *jaku*. *Wa* es la armonía; armonía entre la gente y la naturaleza y la armonía entre los utensilios del té y el modo en que estos son utilizados. *Kei* significa respeto. Este respeto es otorgado a todas las cosas y proviene de un sentimiento sincero de gratitud por el hecho de la existencia. *Sei* significa pureza e implica tanto la limpieza mundana como la espiritual. *Jaku* significa tranquilidad o paz interior y es la resultante de la realización de los tres primeros principios. Cf. Sen, Sôshitsu XV 1995, pp. 13-14.



jetos de té de su propia colección que había reunido en gran parte gracias a numerosas donaciones y embargos.<sup>172</sup> Cuando falleció Nobunaga en 1582, Hideyoshi tomó las riendas del poder y nombró a los tres citados maestros de té como sus maestros personales; pero mientras la influencia de Imai Sôkyû y Tsuda Sôgyû fue poco duradera, Sen Rikyû ganó progresivamente su favor.

Aunque parece que Hideyoshi tendía hacia lo extravagante, resulta claro a través de los documentos de varios maestros de té de aquel tiempo que también era capaz de apreciar y participar en el servicio austero preferido por Sen Rikyû.<sup>173</sup> Sin embargo, Hideyoshi disfrutaba en ocasiones de lo lujoso, como se demuestra en el esplendor de su gran castillo en Osaka en el que se mostraba la grandeza del nuevo poder político. Este castillo contenía no sólo la famosa sala de té de oro portátil, sino también un grupo de casas de té a las que llamó Yamazatomaru, “Recinto de villas montañosas”.<sup>174</sup>

La sala de té de oro fue llevada al palacio imperial de Kyoto en 1585 para inaugurar la ascensión de Hideyoshi al cargo de regente (*kanpaku*). Una sesión especial de té fue celebrada entonces en la corte imperial en presencia del emperador Ôgimachi (1517-1593; r. 1557-1586), y Rikyû jugó el papel de principal ayudante de Hideyoshi en este acontecimiento en el que también se emplearon utensilios de oro.<sup>175</sup> En 1587, Hideyoshi organizó una reunión de té monumental

---

<sup>172</sup> .- Cf. Plutschow, Herbert E. 1986, pp. 99 y 102.

<sup>173</sup> .- Por ejemplo, en el *Tennojiya Kaiki* se describen una serie de sesiones de té entre ambos en la sala Taian. Cf. *ibid.*, p. 109.

<sup>174</sup> . Como es indicado por Murai: “La yuxtaposición de salones palaciegos y cabañas techadas, tan emblemática de la cultura y estética de Momoyama, se debe en gran medida a la influencia y gusto de Rikyû”. Cf. Murai, Yasuhiko 1988, p. 21.

<sup>175</sup> .- Cf. Plutschow, Herbert E. 1986, p. 113. El té servido con utensilios de oro en esta sala es criticado a menudo al ponerse en contraste con la simplicidad de una casa de té de estilo *sôan* que debía preferir Sen Rikyû. Debido a que el uso de una sala de oro parece una desviación radical de la filosofía *wabi*, ha sido interpretado a menudo como el principio de la discrepancia entre Sen Rikyû y Hideyoshi. No existen documentos de los sentimientos reales de Sen Rikyû sobre el contraste entre estos dos estilos, aunque probablemente reconoció que su preferencia por el té en una pequeña cabaña implicaba una relación con otros estilos diferentes.

en los bosques de Kitano, la cual tuvo una gran influencia en las tendencias de la cultura del té de esa época y fijó firmemente la importante posición del *chanoyu* en la cultura japonesa.<sup>176</sup>

A través de la asociación con las dos grandes figuras políticas de este periodo se descubre otra vertiente de la vida de Sen Rikyû, quien participó en los asuntos administrativos y estuvo muchas veces en medio de intrigas políticas. Con respecto a la asociación con los regentes de su época y su práctica del té en entornos muy distintos, hay que considerar que Sen Rikyû no era un recluso que buscara escapar de los asuntos mundanos en la tranquilidad de una cabaña de té, sino una persona activa y emprendedora que hubo de adaptarse a numerosos compromisos.<sup>177</sup> Dada la relación existente entre el arte del té y la política en la época de Sen Rikyû, es natural pensar que no resultaría fácil para un artista sometido en gran medida a la voluntad de sus patrones adherirse en todo momento a sus propias preferencias, pues si no hubiera adaptado su práctica del té a las necesidades sociales y políticas de su época, no podría haber sido maestro oficial de dos generaciones de líderes políticos.<sup>178</sup>

Sen Rikyû hubo de servir el té en muchos salones *shoin*, especialmente a partir de que Hideyoshi concibiera el uso del té para la exhibición de su poder y magnificencia.<sup>179</sup> De hecho, ayudó tanto a la tradición de estilo *shoin* como a la

---

<sup>176</sup> .- Cf. *Japanese Tea Culture: The Omotesenke Tradition* 2002, p. 7. Aunque se ha especulado mucho sobre las razones que motivaron a Hideyoshi a convocar esta reunión, y aunque tal vez fuera realizada como parte de sus esfuerzos para ganar el apoyo de los habitantes de Sakai, lo cierto es que Hideyoshi aspiraba a cultivar entre la población el *wabi-cha*, pues en el edicto llamaba a su presencia a personas que practicaban el té *wabi*, y se declaraba además que “todos los devotos del *chanoyu*, ya sean sirvientes de guerreros ciudadanos, granjeros e incluso de más bajo rango han de traer una marmita, un balde y una vasija para beber [...] con o sin té”. *Kitano Ôchanuju no ki*. En Sen, Sôshitsu XV, ed. 1956, vol. 6, p. 3. Cf. Sen, Sôshitsu XV 1998, p. 172.

<sup>177</sup> .- Cf. *The Urasenke Tradition of Tea* 1993, p. 22.

<sup>178</sup> .- Cf. Plutschow, Herbert E. 1986, p. 93.

<sup>179</sup> .- Cuando Sen Rikyû se trasladó a vivir cerca del castillo de Osaka, su casa estaba compuesta por una sala de cinco esteras, otra sala de cuatro esteras y media de estilo *shoin* y una sala de dos esteras. Tal arreglo indica que Hideyoshi permitió dos tipos de sesión de té: el té público en la larga sala *shoin* y otro más privado en la sala de

de estilo *wabi* a sobrevivir hasta la actualidad.<sup>180</sup> Aún así, puede pensarse que Sen Rikyû abrazó sobre todo la tradición *wabi*, que era la tradición de sus maestros de té y el “camino del té” en que se educó con sus maestros Zen.

Grandes hombres de té dominaron el desarrollo del té a partir de la muerte de Sen Rikyû en 1591, algunos de los cuales habían estudiado té con él y fueron seguidores de su estética *wabi*. En el umbral del periodo Edo (1603-1868), el liderazgo en dictar los gustos y la manera en que se desarrollaban las sesiones de té fue asumido por los discípulos de Sen Rikyû pertenecientes a la clase social de los *samurai*, los llamados Siete Sabios de Rikyû (Rikyû *shichitetsu*) entre los que se encontraban incluidos Gamo Ujisato, Tanaka Ukon (conocido como Nanbô), Hosokawa Tadaoki (conocido como Sansai), Shibayama Kemmotsu, Seta Kammon, Makimura Jyôbudayû y Furuta Oribe.<sup>181</sup>

El papel más activo fue jugado por Furuta Oribe (1544-1615), quien llegó a ser *daimyo* en la provincia de Yamashiro y destacó por sus innovaciones en el arte del té. A él se le atribuyen la creación de cerámicas deformadas de un modo consciente y decoradas de modo asimétrico para su uso en el *chanoyu* (fig. 99), así como algunas variaciones en el diseño de la sala de té: la unión de los estilos *shoin* y *sôan*, la transformación del jardín que conducía a la sala en un jardín de tipo escénico, y la modificación de la iluminación mediante el aumento del tamaño de las ventanas.<sup>182</sup>

En 1605 Furuta Oribe comenzó a enseñar té al segundo *shôgun*, Tokugawa Hidetada (1579-1632), con quien se trasladó a la nueva ciudad de Edo (la

---

dos esteras. El té servido en la sala de estilo *shoin*, prevalecería en los tiempos posteriores a Rikyû y Hideyoshi con el nombre de “té de los *samurai*”.

<sup>180</sup> .- Cf. *ibid.*, p. 93. Plutschow señala que entre las escuelas nacidas a partir de las tradiciones establecidas por Rikyû, en la Urasenke se ha continuado su tradición de té *wabi*, mientras que en la Omotesenke se aprecia su té *shoin*. Cf. *ibid.*, p. 93.

<sup>181</sup> .- Cf. Murai, Yasuhiko 1988, pp. 23-24.

<sup>182</sup> .- En contraste con Furuta Oribe, Hosokawa Sansai (1563-1645) adoptó una actitud más conservadora en correspondencia con el espíritu *wabi* de las enseñanzas de Sen Rikyû, por lo que se dice que representa el polo opuesto a Oribe en la práctica del *chanoyu*. Cf. *ibid.*, p. 24.

actual Tokyo). Según se lee en una entrada del año 1612 en el *Sunpu ki* (*Anales de Suruga*): “Oribe es el maestro de té [*suki*] de estos tiempos. Todas las personas del gobierno lo veneran. Todos los *samurai* aspiran a aprender *chanoyu* y hay funciones de té día y noche”.<sup>183</sup> Casi sin ayuda, Oribe creó un estilo de té entre la elite del gobierno Tokugawa, y a partir de entonces incluso se empezaron a emitir desde el gobierno normas que dictaban ciertos modelos tanto para la práctica del té como para la arquitectura de su sala.<sup>184</sup>

Oribe pasó el papel de instructor de té de los miembros del gobierno Tokugawa a su discípulo Kobori Enshû (1579-1647). Siendo él mismo un *daimyo*, Kobori Enshû aportó un toque aristocrático a la práctica del té, y aunque era devoto de las doctrinas del budismo Zen prefería colgar poemas *waka* en el *toko-noma* en lugar de rollos de caligrafías escritos por monjes Zen, que habían sido norma desde la época de Murata Jukô. En su estilo atendía a la belleza de las cuatro estaciones, y esta estética, conocida como “bello *sabi*” (*kirei-sabi*) —que unía la disciplina espiritual de Sen Rikyû con las innovaciones de Furuta Oribe— y su mezcla de los estilos *shoin* y *sôan*, adquirió una gran influencia que ha llegado incluso hasta el gusto japonés actual. Tras el fallecimiento de Kobori Enshû, el liderazgo en el té de la clase guerrera pasó a Katagiri Sekishû (1605-1673). Su obra *Sekishû Sanbyakkajô* (*Trescientos puntos sobre el té de Sekishû*), escrita a petición del cuarto *shôgun* Tokugawa Ietsuna (1641-1680), estableció los modelos para el *chanoyu* de la clase guerrera en los tiempos posteriores.<sup>185</sup>

Otros maestros de té de la clase *samurai* que jugaron un papel predominante durante el periodo de esplendor del “té de los *samurai*” fueron Oda Uraku, el hermano menor de Oda Nobunaga (1547-1621), Hon’ami Koetsu (1558-1637) —conocido sobre todo como diseñador de jardines de té, calígrafo y ceramista—, Katagiri Sekishu (1605-1673) y Kanamori Sowa (1548-1656).

---

<sup>183</sup> .- *Ibid.*, p. 24.

<sup>184</sup> .- Cf. *ibid.*, pp. 24-25.

<sup>185</sup> .- Cf. *ibid.*, p. 25.

## Escuelas de la familia Sen

Después de la muerte de Sen Rikyû sus hijos hubieron de abandonar Kyoto por mandato de Hideyoshi. Los dos hijos de Sen Rikyû, Dôan y Shôan Sôjun, eran hermanastros y ambos nacieron en 1546. Dôan (1546-1577) nació de la primera esposa de Rikyû, mientras que Shôan (1546-1614) era el hijo de su segunda esposa. Shôan se encontraba casado con una hija de Rikyû antes del segundo matrimonio de éste, y poco después fue adoptado formalmente en la familia Sen. Existen pocas dudas de que los dos hijos de Rikyû entablaron rivalidad para ganar los favores de Rikyû. Finalmente, su yerno, Shôan, fue quien heredó la tradición de la familia y, eventualmente, le fue permitido reinstalar la casa de té de Rikyû (Fushin'an) a una propiedad cercana al templo Honpô-ji, en Kyoto, donde comenzó a enseñar el té como el gran maestro de la segunda generación de la tradición de la familia Sen.<sup>186</sup>

El siguiente descendiente en la línea consanguínea de Sen Rikyû fue su nieto Genpaku Sôtan (1578-1658). En 1589, cuando sólo tenía 11 años, Sôtan comenzó su entrenamiento Zen en el templo Daitoku-ji bajo Shun'oku Sôen, monje principal del subtemplo Sangen'in. Una vez que retornó a la vida secular en 1592 o 1593, comenzó a estudiar el estilo de té de Rikyû, y cuando Shôan se retiró en 1596, le sucedió como cabeza de la familia Sen a la edad de 18 años.

El estilo de *wabi-cha* de Sôtan se sustentaba en el principio de identificar el té con el Zen (*cha Zen ichi imi*) y mucha gente acudía para estudiar junto a él. Entre los más destacados estudiantes de Sôtan se encontraban Yamada Sôhen, Sugiki Fusai, Fujimura Yôken, Miyake Bôyô, Kusumi Soan, la emperatriz Tôfukumon'in y el Señor Konoe Ôzan Nobuhiro. La filosofía de enseñanza de Sôtan es descrita en versos como los siguientes:

*Lo que es chanoyu  
Es transmitido a través de la mente*

---

<sup>186</sup> .- Cf. Sen, Sôshitsu XV 1988, p. 37.

*A través de los ojos*  
*A través de los oídos*  
*Sin una sola palabra escrita.*<sup>187</sup>

Sôtan tuvo cuatro hijos y una hija de sus dos matrimonios. Entre los cuatro varones, Sôetsu y Sôshu nacieron del primero de ellos, mientras que Sôsa y Sensô, nacieron del segundo. El primer hijo de Sôtan, Sôetsu, se marchó del hogar de Sôtan tras su segundo matrimonio y nunca regresó. El segundo, Sôshu, fue adoptado por una familia de artesanos de laca y cambió su nombre por el de Yoshioka Jin'emon, aunque posteriormente retomó el nombre de la familia Sen y construyó su propia sala de té, llamada Kankyûan, en la propiedad de la familia en la calle Mushanokôji.<sup>188</sup>

Aunque Sôtan había rechazado ofertas para servir como consejero de té para los señores feudales de Edo, apartándose deliberadamente de los asuntos políticos, su tercer hijo Sôsa (1613-1672) logró a los 29 años un puesto en la rama Kii (también Kishû) del clan Tokugawa.<sup>189</sup> Cuatro años más tarde, en 1646, Sôtan transfirió su casa de té Fushin'an a Sôsa y se retiró con su hijo menor, Sensô (1622-1697), a la casa que construyó en un terreno colindante al norte de la calle Ogawa. Allí Sôtan levantó la pequeña sala de té llamada Kon'nichian

---

<sup>187</sup> .- Trad en *ibíd.*, p. 39.

<sup>188</sup> .- Cf. *ibíd.*, p. 38. Sobre las vidas de los maestros de la escuela Urasenke, cf. *ibíd.*, pp. 35-40; 41-51. Con respecto al surgimiento de la familia Sen, cf. Murai, Yasuhiko 1988, pp. 25-30. Sobre las vidas de los maestros de la escuela Omotesenke, cf. *Japanese Tea Culture: The Omotesenke Tradition* 2002, pp. 7-10.

<sup>189</sup> .- Como ha sido mencionado, el té fue practicado en la esfera de la política desde el tiempo de Nobunaga y su influencia se expandió enormemente entre la clase guerrera. Los líderes militares de aquellos tiempos consideraron que el té era un elegante modo de esparcimiento y compitieron para rodearse con los mejores instructores de té. De este modo, además del té de los discípulos de Sen Rikyû pertenecientes a la clase guerrera, los líderes Tokugawa escogieron también a otros maestros descendientes de su línea. En el caso de los hijos de Sôtan, Sôsa fue maestro de té de la rama Kishû, una de las tres principales del clan Tokugawa, mientras que Sensô lo fue del Señor Maeda Tsunatoshi de Kanazawa y Sôetsu del feudo de Takamatsu, perdurando estos lazos durante generaciones. En cuanto a otras escuelas de té diferentes a las de la familia Sen, la familia Mito se asoció con las escuelas Enshû y Sekitshu.

(Cabaña de este día), nombre que supone una declaración de su relación con el budismo Zen.<sup>190</sup> De este modo, las propiedades de Sôtan quedaron divididas entre tres de sus hijos. La parte de delante de la propiedad principal fue dada a Kôshin Sôsa, Sensô Sôshitsu heredó la parte de detrás de la propiedad, y una casa de la calle Mushanokoji fue para Ichiu Sôshu. Del estilo de té promovido por estos tres hijos de Sôtan surgieron las escuelas que componen las tres ramas principales de la familia Sen, es decir, las ramas descendientes de Sen Rikyû: Omote-senke, Ura-senke y Mushanokoji-senke.

Aunque las tres familias (*san Senke*) son descendientes de estos tres hijos de Sôtan, durante la mayor parte del periodo Edo no se puso gran énfasis en la creación de líneas distintivas de enseñanza. No obstante, existía un contraste entre las escuelas de Kyoto, llamadas “de las afueras” (*kamiryû*) y “del centro” (*shimoryû*); las primeras incluían todas las ramas de la familia Sen al norte de la ciudad, y última era identificada con la escuela de la familia Yabunouchi en el sur. La escuela fundada por Yabunouchi Kenchû Jôchi (1536-1627), quien al igual que Rikyû había sido discípulo de Takenoo Jôô, estableció una tradición que es paralela en muchos modos a las de la familia Sen.<sup>191</sup>

Otros de los seguidores de Rikyû, como fue el caso de Fujimura Yôken cuyo hermano menor estaba casado con la hija de Sôtan, también formaron sus propias escuelas de té y, junto a esas, muchas otras ramas se desgajaron en tiempos posteriores de las escuelas de la familia Sen, especialmente a partir del periodo Meiji. Así, tras el fallecimiento de Sen Rikyû, se desarrollaron varias escuelas de té, algunas de las cuales desarrollaron sus propios estilos y llegaron a ser propiedad de ciertas familias que mantenían la autoridad sobre los procedimientos aceptables para la práctica del té. Los jefes de estas familias, en las que se estableció un sistema hereditario, son conocidos como *iemoto* o maestros principales de escuelas.

---

<sup>190</sup> .- Cf. Sen, Sôshitsu XV 1988, p. 39.

<sup>191</sup> .- Cf. Murai, Yasuhiko 1988, p. 30.

El sistema *iemoto* involucra actividades artísticas que han sido consideradas dignas de ser preservadas y cuya práctica es legitimada por los jefes de estas familias, quienes tienen una autoridad decisiva en cuanto a la interpretación y transmisión de las enseñanzas de sus respectivas escuelas. Los *iemoto*, y sólo ellos, son quienes determinan las etapas del entrenamiento y emiten licencias de enseñanza. Frente a las críticas que se hacen de este sistema a causa de la limitación que conlleva en cuanto a las innovaciones, hay que considerar que el sistema *iemoto* ha mantenido sustancialmente el estilo del arte del té de Rikyû, así como el de numerosas artes tradicionales japonesas, hasta la actualidad.<sup>192</sup>

En relación con este sistema *iemoto*, algunos maestros principales eligieron artistas para que diseñaran y fabricaran los utensilios necesarios para la práctica del té. Prosperando bajo el patronazgo de los *iemoto*, las familias de esos artesanos se convirtieron también en hereditarias, ya fuera a través de hijos propios o adoptados, creándose así líneas artísticas paralelas a las de los *iemoto*. Las familias Sen han hecho encargos durante generaciones a un grupo de familias conocidas como Senke *jushoku* (“diez artesanos de los Senke”).<sup>193</sup>

---

<sup>192</sup> .- Este sistema no es exclusivo de las escuelas de té, sino que comenzó en el periodo Kamakura en las artes de la poesía (*kadô*) para pasar posteriormente a otras artes como el teatro *nô*, las artes marciales o los arreglos florales durante el periodo Muromachi, iniciándose en el arte del té durante el periodo Edo.

Como señala Varley, hacia 1757 los linajes del *chanoyu* comenzaron a ser perpetuados a través del sistema del “maestro principal” (*iemoto seido*). Cf. Varley, Paul 1989, p. 173. Este sistema facilitó la transmisión del conocimiento y habilidades dentro de una casa (*ie*) a través de las generaciones. Algunos aspectos del sistema *iemoto* en el *chadô* aparecieron ya en el siglo XVIII, aunque generalmente es considerado que su apogeo se produjo durante el periodo Edo, cuando funcionaba como un medio de diferenciación de las distintas escuelas (*ryûha*).

En algunas artes el número de *iemoto* permaneció bastante estabilizado, mientras que en otras aumentaron en gran número debido a que muchos maestros decidieron formar sus propias líneas. Así, el sistema *iemoto* podía en distintas circunstancias tanto legitimar las innovaciones como perpetuar las metodologías establecidas. En relación con el sistema *iemoto*, cf. O’Neil, P. G. 1984, pp. 631-645; en relación con el *chadô*, cf. Plutschow, Herbert E. 1986, pp. 163-165.

<sup>193</sup> .- Sobre los “diez artesanos de los Senke” y la labor de sus descendientes activos en la actualidad, ver adelante, pp. 908-909, nota 186.



## ARTE DEL TÉ DURANTE EL PERIODO EDO

El cambio que se produjo desde el siglo XVI al siglo XVII, afectó profundamente a la sociedad japonesa a medida que el trastorno de la “época de los estados guerreros” (1467-1568) dio paso a través del periodo Momoyama (1568-1603) al nuevo régimen del gobierno Tokugawa. El periodo Edo (1603-1868) iniciado con el sistema *shôgun* Tokugawa fue un tiempo de condiciones sociales estables, lo que produjo cambios fundamentales en la cultura del té. La rígida estructura de clases sociales instituida al comienzo de este periodo, que estableció una división entre la clase noble, la clase guerrera y la naciente clase comerciante, cambió en gran medida la concepción del arte del té, y las varias escuelas de té que se establecieron en el periodo Edo enfatizaron y caracterizaron la nueva estructura de clases de esa época.

A diferencia de sus predecesores, Oda Nobunaga y Toyotomi Hideyoshi, Tokugawa Ieyasu desdeñó e incluso condenó la práctica del té cuando obtuvo el control del gobierno en 1603. Después de 1615 el té había perdido gran parte de su atracción a causa de su clara asociación de carácter político con la familia de Hideyoshi, y sólo algunos de los *daimyo* y ciertos comerciantes se dedicaron a su práctica. Muchos de ellos adoptaron una nueva filosofía y práctica del té, liberando a este arte de asociaciones políticas y simbólicas.<sup>194</sup> Sin embargo, el arte del té siguió practicándose con profusión, y muchos *daimyo* Tokugawa continuaron infundiendo un carácter político a las sesiones de té, que celebraban en suntuosos palacios y castillos.

Por parte de los comerciantes, muchos de ellos continuaron con el estilo de té de Sen Rikyû. Algunos de entre los que gozaban de gran poder económico comenzaron a reunir vastas colecciones de utensilios al tiempo que se entrenaban en la práctica del té. Entre estos comerciantes se encontraban las familias Yoyoda, Konoike, Kinokuniya, Sumitomo, Mitsui, Yôken, etc.<sup>195</sup>

---

<sup>194</sup> .- Cf. Plutschow, Herbert E. 1986, pp. 161-162.

<sup>195</sup> .- Cf. *ibid.*, p. 162.

## Arte de té en la escuela Zen Ôbaku

Un distinto desarrollo de la práctica del té tuvo lugar durante la época en que gobernaba el tercer *shôgun* Tokugawa Iemitsu, cuando un monje chino llamado Yin-yüan Lung-ch'i (1592-1673; jp., Ingen Ryûki) llegó a Japón y estableció la que llegó a ser la tercera escuela Zen, la escuela Ôbaku.

Con la llegada de la escuela Ôbaku, cuyos templos se instalaron principalmente en Uji (Kyoto) y Nagasaki en la segunda mitad del siglo XVII, se introdujo en Japón un nuevo estilo de té que era popular en China durante la dinastía Ming junto con nuevos procedimientos para su práctica. Aunque el té batido era el método de preparación del té más popular en China durante las dinastías T'ang y Sung, el antiguo método de hervir té no desapareció completamente en la dinastía Sung y algunas variedades de té fueron cultivadas para emplear sus hojas con este propósito. Las técnicas para el procesamiento de esas hojas se refinaron posteriormente durante la dinastía Yüan, aunque hasta el siglo XVI no se ideó un método sofisticado para la infusión de hojas de té.<sup>196</sup> Este té, conocido como *paocha* en China y como *hôcha*, *dashicha* o *sencha* en Japón, se prepara mediante una infusión con hojas, que han sido previamente secadas al vapor para prevenir la fermentación y tostadas en largos moldes en forma de nidos.

## Apreciación del *sencha* y los ideales letrados chinos en Japón

La apreciación del *sencha* en Japón se encontró desde el principio estrechamente relacionada con la adopción de los ideales y estilos de vidas de los letrados chinos por estudiantes japoneses de confucianismo. Tales ideales de los

---

<sup>196</sup> .- Cf. Graham, Patricia J. 1998, p. 17. Otros avances tuvieron aún lugar en el procesamiento de las hojas de té hacia el principio de la dinastía Ch'ing con el fin de preparar eficientemente grandes cantidades de té para su exportación, que condujeron a la creación de un nuevo tipo de té. En este nuevo método de preparación las hojas eran extendidas en lugar de ser cocidas al vapor inmediatamente, permitiendo así una fermentación parcial antes de ser tostadas. Este té fue conocido en China como *wulungcha* (té de dragón negro) y como *ûroncha* en Japón. Este té llegó a ser la variedad más solicitada en el comercio con Europa, donde es conocido como té oolong. Cf. *ibíd.*, p. 17.

letrados no eran equivalentes a los valores confucianistas adoptados por el *baku-fu* Tokugawa, sino que abrazaban tanto la filosofía del taoísmo como la del confucianismo. Los ideales de los letrados chinos promovieron en gran medida una apreciación taoísta de la naturaleza, la cual se manifestaba en una búsqueda de una vida apartada de los asuntos mundanos, al tiempo que recomendaban un sentido confucianista de obligación moral para servir a la sociedad a través de la enseñanza o la atención a los asuntos gubernamentales. Muchos intelectuales japoneses profesaron su afinidad con la tendencia hacia una vida retirada característica de los letrados chinos, y aunque la tradición de los eremitas se encontraba ya bien establecida en Japón en las disciplinas ascéticas practicadas por muchos monjes budistas, hacia el final del siglo XVII el modelo del erudito recluso llegó a ser muy popular.

Hacia mediados del siglo XVII, las ediciones importadas de China y las reimpresiones de textos confucianistas y taoístas expandieron el conocimiento de los ideales de los letrados entre la población japonesa. Sin embargo, la mayor influencia fue proveniente de los propios letrados chinos, especialmente la influencia de los monjes de la escuela Ôbaku, quienes estaban en contacto con la población japonesa a través de sus instituciones monásticas.<sup>197</sup> A medida que bebían *sencha*, la costumbre se expandió entre sus admiradores. Así, muchos de los eruditos japoneses que abrazaron los ideales de los letrados chinos se establecieron en Kyoto o en sus alrededores, cerca del Ôbakusan Manpuku-ji, el monasterio principal de la escuela Ôbaku situado en la localidad de Uji, y muchos de ellos establecieron allí escuelas independientes.<sup>198</sup>

Los visitantes japoneses del Manpuku-ji tenían ocasión de observar muchas manifestaciones artísticas procedentes de China, y también podían participar en muchas costumbres que eran propias de los letrados chinos tales como la

---

<sup>197</sup> .- Sobre la escuela Ôbaku, ver arriba, volumen I, pp. 417-422. Sobre el Manpuku-ji, ver arriba, pp. 301-302 (fig. 24).

<sup>198</sup> .- Cf. Graham, Patricia J. 1998, p. 48.

bebida del *sencha*.<sup>199</sup> Durante la dinastía Ming se había sustituido en los templos Ch'an el método que empleaba el té en polvo por el de la infusión de sus hojas, y en muchas de las prácticas rituales del Ch'an de aquella época se realizaban servicios de *sencha*, costumbre que fue también seguida en el Manpuku-ji.<sup>200</sup> Asimismo era servido el *sencha* en ocasiones menos formales para todos los monjes del templo e incluso en reuniones en las que participaban los laicos. En esos casos, el servicio del ritual del té era conocido como *fucha*.<sup>201</sup>

Los monjes de la escuela Ôbaku no restringían el uso del té a rituales formales, pues el té era considerado asimismo como un estímulo para su búsqueda espiritual. El té era también un tema de meditación, el cual aparecía reflejado en muchos *kôan* empleados en esta escuela, así como un motivo de inspiración para muchos poemas escritos por sus monjes en el estilo chino (*kanshi*).<sup>202</sup> Los monjes Ôbaku adquirieron notoriedad por su uso del té en ocasiones informales, costumbre que no parece haber prevalecido en otros templos Zen a juzgar por las palabras del monje Kyorei Ryôkaku (1600-1691). Kyorei, que había participado en un retiro religioso en el templo Kôfuku-ji en Nagasaki durante el invierno de 1654-1655, hizo especial mención del té (*sencha*) que era servido con comida

---

<sup>199</sup> .- Sobre las obras de caligrafía y pintura de esta escuela, ver arriba, pp. 417-418 y 499-502, respectivamente. Sobre las manifestaciones literarias de la escuela Ôbaku, ver arriba, pp. 529-531.

<sup>200</sup> .- Estos rituales se encontraban delineados en el código monástico oficial de la escuela Ôbaku para el Manpuku-ji (*Ôbaku shingi*) que fue promulgado en 1673. Cf. *Taishô shinshû Daizôkyô*, vol. 82, pp. 766-785, n° 2606.

<sup>201</sup> .- En ciertas ocasiones, después del té era servida una comida (*fucha ryôri*), la cual era una comida especial y no la dieta regular de los monjes. Cf. Baroni, Helen J. 1993, pp. 57 y 88; 2000, p. 100.

Según observa Patricia J. Graham, actualmente *fucha ryôri* es considerada como la contrapartida de la comida *kaiseki* que es servida en las reuniones formales de *chadô*. Cf. Graham, Patricia J. 1998, p. 52.

El término *fucha* (ch., *pucha*) parece haber entrado en la lengua japonesa en conexión con la escuela Ôbaku. En los diccionarios estándar se dice que su primera aparición fue en el *Ôbaku shingi* (*Reglas monásticas Ôbaku*) Cf. *Shinpan Zengaku Daijiten* 1985, p. 1080. Hoy día la comida *fucha* puede ser consumida tanto en el templo Manpuku-ji como en muchos restaurantes de Uji y Nagasaki.

<sup>202</sup> .- Cf. Graham, Patricia J. 1998, p. 53.

(llamada *yakuseki* o “piedra medicinal”) a “horas extrañas”, entre comidas y al atardecer.<sup>203</sup> Dichos monjes adquirieron cierta notoriedad por su costumbre informal de beber *sencha*, y hacia el siglo XVIII esta bebida llegó a ser identificada con la escuela Ôbaku, especialmente con la figura de Yin-yüan.<sup>204</sup>

Los primeros tratados sobre *sencha*, escritos a mediados del siglo XVIII, elevaron a Yin-yüan como patriarca de esta bebida. Aunque parece que él no había intentado popularizarla,<sup>205</sup> se sabe que ordenó cultivar arbustos de té para su uso en el templo, tal vez por vez primera en Japón. Sus objetos de té fueron tenidos en gran estima, y han sido reverentemente preservados junto con todas sus posesiones. Entre ellas se encuentran un soporte de madera laqueada, un brasero cerámico y varias teteras de cerámica I-hsing.

La bebida de té en infusión no sólo supone métodos de preparación y utensilios distintos a los del té en polvo batido utilizado en los templos de las otras escuelas Zen tradicionales y en el *chadô*, sino que también presenta una orientación ideológica diferente. Uno de los discípulos de Yin-yüan, Gettan Dôchô (1636-1713) fue quien articuló esas diferencias en primer lugar en su largo poema *Sencha uta (Oda al té)*, que se encuentra incluida en su obra *Gankyokô (Manuscrito del habitante de la roca)* de 1703, pp. 15-16.<sup>206</sup> En su poema, que expone su postura sobre el *sencha* en oposición al *chanoyu*, se revela que hacia el final del siglo XVII los monjes Ôbaku habían reconocido diferencias entre estos dos métodos de preparación y reafirmaban la superioridad de su tradición frente a la tradición *wabi-cha*. Gettan citó a Jôô y Jukô como seguidores de este

---

<sup>203</sup> .- Cf. Baroni, Helen J. 1993, p. 97; 2000, p. 100.

<sup>204</sup> .- El discípulo *haikai* de la escuela de Bashô Morikawa Kyoroku (1656-1715) mencionó el “té de Ingen” (*Ingen cha*) en su *Antología de Costumbres (Fuzoku monzen)* redactada en 1706. Cf. Ôtsuki, Mikio 1996, p. 110.

En el apartado sobre literatura, puede leerse un poema de Yin-yüan en el que se refiere a su peculiar manera de preparar el té. Ver arriba, p. 531.

<sup>205</sup> .- Dicha elevación de la figura de Yin-yüan se encuentra documentada en el primer verdadero tratado de *sencha*, *Senchai chawa*, escrito en 1756 por Ôeda Ryûhō, y fue repetido por posteriores escritores. Cf. Hasegawa, Shôshôkyo 1965, pp. 87-88.

<sup>206</sup> .- Este poema se encuentra traducido en Graham, Patricia J. 1998, pp. 55-56.

tipo de té y distinguió entre dos tipos de practicantes del *wabi-cha* (los *samurai* que practicaban en salas de té el estilo *shoin* y los reclusos rurales que levantaban cabañas de estilo *sôan*). Frente a estos tipos de té, expuso aquí el ejemplo de una persona despreocupada por la posesión de objetos y finas vestiduras que prepara té en el estilo *sencha* con gran humildad, contentándose simplemente con su propia casa.<sup>207</sup>

De acuerdo con Gettan, los primeros monjes Zen japoneses entendieron los beneficios espirituales derivados de la consumición del té, pero con el paso del tiempo el *chanoyu* que fue adoptado por los *samurai* y otras personas se convirtió en algo muy formalizado, llegando a ser en ocasiones un medio de ostentación de posesiones mundanas, y dejaron de preocuparse por los beneficios té en sí. Él mostraba implícitamente que sólo los monjes Ôbaku y ciertos reclusos proponentes del *sencha* permanecían fieles a los verdaderos ideales de sus predecesores en su preferencia por el té elaborado en infusión de un modo sencillo en sus humildes viviendas.

Aunque la introducción del *sencha* se encontraba ligada con la escuela Ôbaku desde sus comienzos, no se produjo un desarrollo institucional paralelo al del *wabi-cha*, el cual había estado siempre relacionado con templos y monjes de la escuela Rinzai. Los templos de la escuela Ôbaku no se convirtieron en centros de reuniones de *sencha* y, hasta fecha relativamente reciente, ninguno contenía salas especiales designadas para ello como sucedía en las salas de té de algunos templos Rinzai. La práctica del *sencha* permaneció durante mucho tiempo como un pasatiempo privado de personas que buscaban sosiego en los placeres elegantes del mundo de los letrados chinos,<sup>208</sup> aunque siempre estuvo estrechamente relacionada con la ideología de la escuela Zen Ôbaku.

---

<sup>207</sup> .- En este poema de Gettan Dôchô se hace también referencia a un *kôan* del monje Chao-chou en el que se alude al té como motivo de meditación, mostrándose de este modo la relación del *sencha* con el budismo Ch'an. El referido *kôan* de Chao-chou se encuentra citado más arriba, pp. 530.

<sup>208</sup> .- Cf. Graham, Patricia J. 1998, pp. 56-57.

## Figuras destacadas en la evolución del *sencha*

Además de por los monjes Ôbaku, el uso del *sencha* fue promovido también por muchos comerciantes y miembros de la clase guerrera, quienes realizaban reuniones de *sencha* en las que se trataban de recrear ambientes chinos. Fueron muchas personas las que contribuyeron a una profundización de la cultura letrada china, pero el guerrero y erudito Ishikawa Jôzan (1583-1672) llegó a ser venerado como el fundador de la tradición letrada en Japón, y muchos de sus seguidores le consideraron también como su antecesor y maestro espiritual.

Aunque Ishikawa Jôzan provenía de una familia de *samurai*, su descontento con la vida militar se hizo evidente cuando se hizo monje Zen del templo Myôshin-ji. Gracias a la lectura de los textos que se conservaban en ese templo de Kyoto, Jôzan comenzó a estudiar poesía y filosofía china. No obstante, en 1623, hubo de dejar el templo para atender a su madre de avanzada edad y retomó su vida militar comenzando a servir al *daimyo* Asano de Hiroshima hasta el fallecimiento de su madre en 1635. Un año después, en 1636, se retiró finalmente a una vida de reclusión voluntaria en una residencia de las afueras de Kyoto. Esta ermita, que llegó a ser conocida tras su muerte como Shisen-dô (Casa de los poetas ermitaños) a causa de su cámara de estudio que contenía los retratos de sus treinta y seis poetas chinos favoritos, era una villa que mezclaba los estilos *sukiya* y *shoin* con una gran variedad de detalles de diseño arquitectónico chino, y se convirtió en un importante prototipo para la arquitectura de estilo *sencha* (fig. 102).<sup>209</sup>

---

<sup>209</sup> .- Cf. Graham, Patricia J. 1998, p. 58. Tras su fallecimiento, los seguidores de Jôzan convirtieron su residencia en un templo conmemorativo. En 1716 fue transformado en un templo budista al cuidado de un monje Shingon hasta que en 1743 fue transformado en un templo Ôbaku afiliado con Manpuku-ji. Hacia fines del siglo XIX pasó a la jurisdicción del Museo Nacional de Kyoto y, a partir de 1958, recobró su independencia. No obstante, desde 1966 se encuentra afiliado con la escuela Zen Sôtô.

Sobre la ermita de Ishikawa Jôzan y sus jardines, ver arriba, pp. 350-351. Sobre la figura de Jôzan en relación con el arte del té de estilo *sencha*, cf. Graham, Patricia J. 1998, pp. 57-63.



102. Cámara de estudio del Shisen-dô, construida en 1641. Pueden verse sobre el *tokonoma* los retratos de algunos de los treinta y seis poetas chinos que decoran la estancia. Los retratos son obra del más importante pintor al servicio del *bakufu* en esa época, Kanô Tan'yû (1602-1674).

Otra de las figuras importantes asociadas con el té de estilo *sencha* fue Ogata Kenzan (1663-1743), pintor y diseñador de cerámica que trabajó en la tradición Rinpa popularizada por su hermano mayor, Ogata Kôrin (1658-1716). Kenzan fue un serio estudiante tanto de los ideales letrados chinos como del Zen Ôbaku, que estudió bajo Gettan Dôchô y Dokushô Shôen, ambos discípulos de Yin-yüan.<sup>210</sup> En tiempos de Kenzan comenzaron a cambiar los gustos estéticos

---

<sup>210</sup> .- Kenzan ha llegado a ser estimado como uno de los primeros artesanos y comerciantes de Kyoto que efectuaron la asimilación de los valores estéticos de los letrados chinos en el gusto popular japonés y fusionó ambos con las célebres tradiciones artesanas de Kyoto. Cf. *ibíd.*, p. 62.



bajo la influencia de maestros de *chanoyu* como Kobori Enshû y mediante el estímulo de un creciente interés en la cultura letrada china. Kenzan fue el primer ceramista que experimentó con la porcelana y con algunos tipos de cerámica china, siendo sus técnicas posteriormente perfeccionadas por ceramistas de Kyoto que se especializaron en utensilios para *sencha*.

No obstante, durante el siglo XVII el té para *sencha* no fue procesado en Japón, ni los artesanos japoneses fabricaron implementos para su servicio. Tampoco existían rituales *sencha* en esta época aparte de los realizados en los templos Ôbaku. Fue en el siglo XVIII, cuando se encontraban presentes todos los elementos necesarios para el inicio de la formación de una sesión de té formalizada, el momento en que surgieron los primeros maestros *sencha* y se creó lo que ha venido a denominarse “camino del *sencha*” o *senchadô*.<sup>211</sup>

Los monjes Ôbaku, reconocidos por la corte y el *bakufu* como ejemplares de la tradición letrada china, fueron vistos como una fuente de autoridad moral y contribuyeron de este modo a aportar legitimidad al *sencha*, en competición directa con los monjes Rinzaï que se relacionaban tradicionalmente con los maestros de *chadô*. Ishikawa Jôzan fue idealizado por los maestros de té *sencha* como la primera persona que asimiló los valores de los letrados chinos, y su imagen de eremita cultivado en varias artes inspiró a muchos practicantes del estilo *sencha* de té. Pero fue finalmente Baisaô Kô Yûgai (1675-1763), monje perteneciente a la escuela Ôbaku, quien llegó a ser considerado como el primer verdadero maestro que promovió el *sencha* como una alternativa al *chanoyu* entre la población. Los seguidores de Baisaô, entre quienes se encontraban sus amigos

---

<sup>211</sup> .- No obstante, tal denominación no encuentra correspondencia con el “camino del té” o *chadô*, pues aunque el arte del té de estilo *sencha* era practicado tanto por *samurai* como por plebeyos en un intento de elevación espiritual, lo era como resultado de su educación en la cultura china y los estudios confucianistas. Por esta razón, más que tratar de realizarse una reunión de carácter espiritual basada en los ideales doctrinales del budismo, se produjo un deslizamiento hacia los libros chinos sobre el té y su cultura material. Ello incrementó el acceso hacia los objetos y estilos de arquitectura chinos en Japón, y promovió fundamentalmente el interés por la cultura letrada china.

Kimura Kenkadô (1736-1802) y el monje Rinzai Zen del templo Shôkoku-ji, Daiten Kenjô (1719-1801), fueron quienes llevaron a cabo la formalización del “camino del *sencha*” al proveer instrucciones sobre las técnicas de preparación y promover la veneración de Baisaô y los utensilios de té que él empleó como foco de la tradición.<sup>212</sup> Tras la mezcla con los ideales del *chadô* que tuvo lugar hacia mediados del siglo XIX y el declive de la popularidad del *senchadô* a finales de ese mismo siglo, el interés por su práctica comenzó a crecer durante el siglo XX, y hoy día son numerosos los practicantes que se encuentran involucrados en el perfeccionamiento de este arte como un “camino espiritual”.

### **Confluencia del *senchadô* con el *chadô***

Aunque el “camino del té” se desarrolló en primer lugar y sus practicantes fueron capaces de promover su ideología y afirmar su posición en el conjunto del arte japonés como una de sus formas esenciales, el “camino del *sencha*” ha realizado también contribuciones significativas a la cultura y la sociedad japonesa. No obstante, la mayoría de las personas, tanto en Japón como en Occidente, son desconocedoras de esta tradición alternativa o simplemente se encuentran vagamente informadas de su historia y su práctica.<sup>213</sup>

El arte del *sencha*, que se originó en oposición al formalismo al que se había llegado en “camino del té”, llegó a incorporar hacia mediados del siglo XIX el énfasis del *chadô* en la observación de un estilizado código de etiqueta y en la apreciación de utensilios artísticos, y puede pensarse que esto fue precisamente lo que permitió al arte del *sencha* llegar a desarrollar una identidad propia. A pesar de su escisión inicial con el “camino del té”, éste ejerció una profunda influencia sobre el *sencha*, llegándose a crear sesiones formalizadas que repro-

---

<sup>212</sup> .- Cf. Graham, Patricia J. 1998, p. 78. Sobre la figura de Baisaô Kô Yûgai y sus seguidores en relación con la promoción del arte del té de estilo *sencha*, cf. *ibíd.*, pp. 68-91.

<sup>213</sup> .- Sobre la formación del *senchadô*, cf. *ibíd.*, pp. 78-79. Sobre su confluencia con el *chadô*, cf. *ibíd.*, pp. 154-155.

ducían las formas que ellos pretendían inicialmente suprimir.<sup>214</sup> No obstante, tales procedimientos estandarizados, junto los implementos usados para preparar el *sencha*, son los que han permitido la conservación de su práctica y su asimilación por parte de la cultura japonesa.



103. Sesión de *sencha* en la casa de té de Ôbakusan Manpuku-ji. Uji, Kyoto.

Lo que ha continuado siendo distintivo del *senchadô* frente al *chadô*, sin embargo, es su gusto estético chino, que se encuentra definido en los implementos utilizados y en el ambiente de sus reuniones. El *senchadô* conlleva asimismo unos valores filosóficos que, aunque proceden asimismo en gran medida de la ideología del budismo Zen, no se encuentran asociados con el *chadô*. En defini-

---

<sup>214</sup> .- Desde que el monje Baisaô comenzara a promocionar el té en la década de 1730, sus seguidores evitaron el formalismo y la división en facciones que se había desarrollado tras la muerte de Sen Rikyû en 1591. Sin embargo, las jerarquías y líneas competitivas comenzaron a desarrollarse en el mundo del *sencha* durante el siglo XIX, cuando surgieron escuelas como la Kagetsuan, fundada por Tanaka Kakuô (1782-1848), o la Ogawa, fundada por Ogawa Kashin (1786-1855). Cf. *ibíd.*, pp. 145-161.

Sobre el *sencha* y sus artes relacionadas en el mundo contemporáneo, ver adelante, p. 906, nota 186.

tiva, el *sencha* y su estética reflejan los ideales de los letrados chinos filtrados a través de las visiones de sus practicantes japoneses, quienes los integraron en un marco de referencia propio conducente a la expresión de la individualidad y al reflejo de una espiritualidad que es, en gran parte, un legado recibido de China a partir de la escuela Ôbaku.<sup>215</sup>

## CHADÔ Y SUS ARTES RELACIONADAS

Tras ser examinada la evolución histórica del *chadô* y de su ideología *wabi* junto con los desarrollos del arte del *senchadô* a través de una inquisición sobre las aportaciones doctrinales del budismo Zen en cada una de estas artes, la atención se centrará nuevamente sobre el *chadô*. A continuación se ofrecerá una visión panorámica tanto de los procedimientos y reglas básicas como de las diferentes artes y artesanías que aparecen involucradas en este “arte de té de estilo *wabi*”, que es de entre todos los tipos de “arte del té” donde se han mantenido con mayor claridad los ideales del budismo Zen hasta la actualidad.

## IMPORTANCIA DE LOS PROCEDIMIENTOS Y NORMAS DE ETIQUETA

Si se observa el *chadô* desde el punto de vista de las artes tradicionales y se trata su estudio como una de esas artes, resulta preciso analizar las normas de etiqueta (*sahô*),<sup>216</sup> las cuales constituyen el corazón o núcleo de este “camino del té”. Examinar la concepción de las reglas del servicio del té es equivalente a estudiar la creación del *chadô* mismo, un proceso que comenzó con Murata Jukô,

---

<sup>215</sup> .- Cf. *ibíd.*, pp. 201-203.

<sup>216</sup> .- *Sahô* son las reglas sistematizadas que se elaboraron para hacer ordenado el proceso de la reunión de té (*chakai*), las cuales conciernen a las conductas y directrices que son requeridas para el *chadô*, como son el *temae* y el uso los utensilios de té (*chadôgu*). Cf. *A Dictionary of Japanese Art Terms* 1990, p. 246.

*Temae* son los procedimientos o cadena de movimientos ordenados para preparar y servir el té. Se cree que tomaron su forma presente hacia fines del siglo XVI. Tras este tiempo fueron estipuladas normas detalladas siguiendo el establecimiento del sistema *iemoto*. Cf. *ibíd.*, p. 445.

se desarrolló con Takenoo Jôô, y fue llevado a su consumación por Sen Rikyû. Sin embargo si se buscan los orígenes de esas reglas, no pueden ser ignoradas las épocas anteriores a Jukô.<sup>217</sup>

A lo largo del recorrido histórico arriba expuesto, ha podido observarse cómo a través de la introducción del té en Japón de la mano de los monjes Zen se concibió entre los miembros de la clase guerrera un tipo de sesión de té que comenzó a ser celebrada en salones de estilo *shoin* durante el periodo Muromachi, especialmente durante la época del *shôgun* Ashikaga Yoshimasa.<sup>218</sup>

Aparte de esta tradición del té practicado por la nobleza guerrera en los salones de estilo *shoin*, surgió durante esta misma época con Murata Jukô el estilo denominado “cabaña de hierba”. De este modo, a partir de la influencia de Murata Jukô, cuando el té se movió desde los templos Zen hacia el ámbito de la gente común y empezó a ser practicado en pequeñas cabañas rústicas de estilo *sôan*, hubo de ocurrir una modificación sustancial del estilo de té de estilo *shoin* en el sentido de una mayor simplificación. Sin embargo, aunque se conoce que el té de los templos Zen fue fundamental para Jukô, no existen evidencias de las reglas que éste pudiera haber creado. Con respecto al modo en que realizaba la sesión de té, parece haber existido una dualidad de orígenes, surgiendo en parte del Zen pero también de los coleccionistas de utensilios, lo cual era un elemento inseparable del té que era practicado en los salones de estilo *shoin*.<sup>219</sup>

Aunque Murata Jukô inició la fundación del “camino del té” y defendía las prácticas *wabi*, no fue hasta la aparición de Takenoo Jôô cuando se alcanza-

---

<sup>217</sup> .- Cf. Sen Sôshitsu XV 1998, p. 177.

<sup>218</sup> .- Aunque también se extendió la afición por los “concursos de té” en este periodo de guerras entre los miembros de la clase *samurai*, tal estilo apenas afectó al servicio del té que emergió durante el régimen de Yoshimasa, el cual es considerado como el origen de las normas y procedimientos que han llegado a formar parte del “camino del té” tal como es practicado hoy día. Sobre las normas de etiqueta y los procedimientos para la utilización de los diversos utensilios en los salones de estilo *shoin* durante la época de Yoshimasa, cf. *ibid.*, p. 178.

<sup>219</sup> .- Cf. *ibid.*, p. 179.

ron ciertos logros en lo referente a las reglas para la preparación del té. Por ejemplo, el estilo formal de cuatro *tatami* y medio empleado por Murata Jukô dio paso al nuevo estilo de sala semi informal que Takenoo Jôô prefería, al que añadió un brasero hundido en concierto con Rikyû.<sup>220</sup> En esta transición, el estilo *wabi* se reforzó aún más, y Jôô se libero del *daisu* usado por Jukô creando la llamada *fukurodana* de madera negra y logrando expresar su espíritu del té con reglas que se acomodaban a los nuevos implementos.<sup>221</sup>

A pesar de tales avances, Takenoo Jôô ocupa un lugar de transición en el proceso de elaboración de las normas y procedimientos, pues fue Sen Rikyû quien completaría esta labor. Sen Rikyû se movió diligentemente hacia el estilo *wabi*, y en esta transición procedente desde Jukô y Jôô produjo cambios tanto en los contenidos espirituales como en los aspectos prácticos del servicio del té. En cuanto a los aspectos prácticos, Sen Rikyû creó una “etiqueta estándar” (*kiku sahô*), por la que se regía no sólo el diseño de la sala de té y su decoración, sino también el del jardín exterior. Tales reglas, junto a su concepción espiritual influenciada poderosamente por los ideales del budismo Zen, proporcionaron una estructura definitiva al “camino del té”.<sup>222</sup>

---

<sup>220</sup> .- Cf. *Nanpôroku*, p. 299. Cf. Sen, *Sôshitsu XV* 1998, p. 210, nota 1.

<sup>221</sup> .- Cf. Sen, *Sôshitsu XV* 1998, p. 179-180.

<sup>222</sup> .- Algunas de las normas instituidas por Sen Rikyû han sido expuestas en apartado correspondiente a este maestro de té. Ver arriba, pp. 721-724. Sobre la concepción estética procedente del concepto *wabi* de Sen Rikyû y la influencia de los ideales del budismo Zen en el “camino del té”, ver arriba, pp. 717-726.

Como señala Sen *Sôshitsu XV* en referencia a las reglas creadas por Sen Rikyû: “Sin tales reglas el *chanoyu* perdería su estructura. Rikyû tuvo tal objetivo cuando dijo que el *chanoyu* consiste simplemente en conocer las bases de hervir el agua, preparar el té y beberlo. Él no quería decir que uno debería beber té simplemente de un modo casual o sin pensar. Más bien. Él quería decir que uno debería tomarlo en conformidad con modelos y que incluso el acto de beber debería seguir los métodos ordenados. En realidad, debería concluirse que la creación de esas normas fue el elemento esencial en el establecimiento y cumplimiento del *chanoyu* y del Camino del Té porque eran, en efecto, la expresión del espíritu del té y su ejecución en la práctica”. Sen, *Sôshitsu XV* 1998, pp. 180-181. Sobre la evolución de las normas de etiqueta y los procedimientos que dieron forma al “camino del té” según es practicado en la actualidad, cf. *ibíd.*, pp. 177-188.

En cuanto a las fundaciones religiosas que empleó Sen Rikyû para su práctica del té, en realidad no se limitaron al budismo Zen, sino que se sirvió de una variedad de fuentes y seleccionó las mejores características de cada una de ellas. Así, él frecuentemente contaba con la obra *Zen Zen'en Shingi*, obras del budismo esotérico o el texto clásico chino *I-Ching*. Aún así, el cambio más trascendental que él efectuó fue concebir la simplicidad como objetivo a alcanzar. Finalmente creó un modo de preparación de té llamado *hakobi no hiradema* que empleaba las acciones más sobrias y los implementos imprescindibles.<sup>223</sup>

Cuando se interpretan los preceptos del té estrechamente y se los trata como códigos de comportamiento, pueden observarse dos aspectos fundamentales, uno basado en el huésped o huéspedes y otro en los implementos mismos del té y en las otras artes que aparecen relacionadas. En cuanto al primer aspecto, existen diferentes tipos de procedimientos según el rango de los invitados, que van desde el más formal que emplea el *daisu* y tazas de té chinas de tipo *temmoku* hasta un estilo más informal en el que se usan los objetos directamente sobre el *tatami*. Sobre los diferentes estilos, Sen Rikyû mostraba la siguiente visión:

Como el ritual *daisu* es el más espléndido, uno no debe ser desatento hacia él. Es el más formal de los estilos y la base del *chanoyu*. En el adorno de la sala de té hay tres niveles de formalidad, *shin*, *gyô* y *sô*, [formal, semiformal e informal], e incluso en la práctica uno debe vestir apropiadamente con los laicos en *kamishimo* y clérigos en *kesa* o sobrepelliz *juttoku*.<sup>224</sup>

Con respecto a la otra faceta, el estilo de té que se centra en los implementos más que en los invitados, ha existido una tradición ininterrumpida hasta el día de hoy. En realidad, gran parte las reglas para el servicio del té surgieron de la

---

<sup>223</sup> .- Cf. *ibid.*, p. 182. Como señala este autor sobre el significado de la aportación de Sen Rikyû al arte del *wabi-cha*: “El papel de Rikyû como el perfeccionador del Camino del té significa que ninguno de los anteriores estilos de servir té sobrevivió y que todos aquellos que han llegado hasta el presente se encuentran completamente transformados por su gusto *wabi*. Todos los estilos contemporáneos de servicio de té pueden ser trazados tanto directa como indirectamente a Rikyû mismo”. *Ibid.*, p. 182.

<sup>224</sup> .- *Nanpôroku*, p. 205. Cf. Sen, *Sôshitsu* XV 1998, p. 181.

necesidad de manejar los utensilios del modo más apropiado. De tal modo, en el “camino del té” se definieron reglas para tratar con cada tipo de utensilio, fuera éste un *daisu*, una taza de té *tenmoku* (que ha de sustentarse siempre en un soporte de un modo formal), una caja de té, etc.<sup>225</sup>

Para concluir esta reseña, ha de señalarse que el servicio de té comprende tres elementos: “posición”, “acción” y “orden”. La “posición” es basada en el uso del *daisu*, y la posición de los implementos sigue una regla de “cinco *yang*, seis *yin*”, buscándose el balance apropiado entre esos elementos fundamentales también en relación con las estructuras de las salas, los asientos y el estante, así como su armonización con respecto al tamaño, color, etc.

La “acción” es la belleza de los movimientos, los cuales exhiben una cierta restricción y se manifiestan como una expresión del propio corazón, además de aportar un elemento de “consideración” contenido en el sentido del término *wabi*. Asimismo, los preceptos del budismo Zen asimilados por los pioneros del *chadô* llevaron a Sen Rikyû a usarlos para tratar de penetrar en el ámbito del “vacío” (*mu*) y del no-ego (*muga*). Según es expuesto en la doctrina del Zen, cuando *mu* se instala en el interior de una persona infunde de libertad sus acciones, y es entonces cuando los movimientos pueden expresar una verdadera belleza que se encuentra instalada en el reino de la tranquilidad y la naturalidad. Sen Rikyû concibió que mediante el simple acto de preparar té se podría admitir a los invitados en tal reino.<sup>226</sup> Finalmente, el “orden” son las secuencias de los procedimientos (*temae*) que se reproducen en una función de té determinada.<sup>227</sup>

---

<sup>225</sup> .- Cf. *ibíd.*, pp. 182-183. Según aprecia Sen Sôshitsu XV, como resultado de las normas para el empleo apropiado de los diferentes utensilios, el *chadô* ha contribuido a la valoración de numerosos objetos artísticos del pasado y a su conservación hasta el presente, prestando de este modo un servicio sumamente efectivo para la preservación de la cultura tradicional de Japón. Cf. *ibíd.*, p. 183.

<sup>226</sup> .- Cf. *ibíd.*, pp. 183-184.

<sup>227</sup> .- Los tres *temae* que constituyen las bases de toda práctica del té son *sumidemae* (para preparar y encender el carbón), *koichademae* (para preparar té espeso) y *usuchademae* (para el té ligero). Cf. *ibíd.*, p. 185.



Existen diversos procedimientos, cada uno con su propia estructura interna, y además concurre un orden apropiado para moverse a través de cada una de las etapas de la práctica. Este orden ha de permanecer inviolado, pues cuando el maestro cambia el orden se encuentra invitando al desastre. Cuando la secuencia se encuentra establecida, las personas saben perfectamente lo que tienen que hacer y la representación del té discurre con fluidez.<sup>228</sup>

Antes de señalarse algunas de las normas de etiqueta y procedimientos inherentes al arte del té de estilo *wabi* atendiendo al proceso que tiene lugar durante una sesión de té de carácter formal, será presentado el escenario donde tiene lugar dicha sesión, es decir, los jardines y salas de té. Para finalizar, se hará una reseña del resto de las artes que entran aquí en conjunción –estudiando los utensilios de modo separado con el fin de mostrar su uso y las distintas cualidades de cada uno de ellos–, y se observarán los principios estéticos más destacados que son compartidos todas las artes. No obstante, conviene resaltar primeramente algunos puntos importantes que guardan relación con los estudios sobre la cultura del té y sus artes relacionadas.

Las disciplinas académicas occidentales modernas, que por supuesto han tenido un impacto muy profundo en Japón, tienen como base la práctica de “clasificación” y “definición”. Como resultado, en la disciplina de la historia del arte, por ejemplo, las diversas artes (arquitectura, pintura, cerámica, laca, metal, etc.) son estudiadas de forma separada mediante una división en base a los materiales de que se componen. Sin embargo, la investigación sobre una simple clase de utensilio de té, como puede ser un florero de cerámica, requiere una especiali-

---

<sup>228</sup> .- Posición, acción y orden proveen la estructura de la sesión de té y preservan su integridad. Resulta asimismo necesario destacar que, como en otras artes tradicionales, existe incluso hoy en día un sistema de convenciones secretas a las cuales sólo se puede tener acceso a través de una práctica sincera y constante. Este sistema ha ejercido una gran influencia y, en gran medida, ha ayudado a proteger el carácter tradicional del arte del té al evitar que se desvirtúen o desintegren las normas y procedimientos en tendencias o modas efímeras entre quienes se dedican a la práctica del té. Cf. *ibid.*, p. 185.

zación no sólo en el área de la cerámica, sino también en el campo de otros materiales con los que también son manufacturados. Por otra parte, la investigación sobre un florero de cerámica que es empleado en el arte del té, para continuar con este ejemplo, no debería consistir simplemente en un análisis de los materiales y de su manufactura, sino se debe investigar el modo y el entorno en que el florero es usado. El “camino del té” ofrece, sin duda, un tema ideal para este tipo de aproximación sincrética y multidisciplinar.

Junto al uso apropiado de los utensilios y el comportamiento adecuado en la sesión de té, otro tema adicional que presenta dificultades para los investigadores es el estudio de los movimientos. Los practicantes de té son guiados en tales intentos por un sistema de patrones (*kata*) que han que tratar de interiorizar, para los cuales toman lecciones (*keiko*) en la que aprenden sistemáticamente los diversos *kata*. Esos *kata*, formados durante siglos de desarrollo de la cultura del té son medios para obtener conocimiento físico y sensorial a través de la experiencia, lo cual hace que sea muy difícil describirlos con palabras. Lo que puede decirse es que los *kata* no son practicados para memorizarlos, sino con el intento de interiorizarlos y que resuenen en cada movimiento del cuerpo, práctica que, en cierto sentido, se encuentra relacionada con el entrenamiento que se lleva a cabo en los templos del budismo Zen.<sup>229</sup>

Son numerosos los procedimientos y artes que se relacionan con el “camino del té”, cuya apreciación suscita el placer de cada uno de los cinco sentidos de los órganos corporales. Los cinco placeres sensoriales del té son los siguientes: el placer de ver las diferentes artes (arquitectura, jardinería, pintura, caligrafía y *chabana*) además de las artesanías de los utensilios empleados; el calor que se siente en las manos y en los labios cuando entran en contacto con la taza de té; el olor del incienso que se expande por la sala de té; el sonido del agua hirviendo en la tetera o del gong de madera que llama a los invitados para la sesión de té; y el gusto de la comida y del té en polvo batido con agua caliente. Además, el in-

---

<sup>229</sup> .- Cf. *Japanese Tea Culture: The Omotesenke Tradition* 2002, pp. 37-38.

vitado disfruta del placer intelectual de la conversación y trata de entender la intención del anfitrión mediante la observación de su selección de diferentes utensilios y obras de arte.

Es la movilización de todos esos sentidos lo que tiene lugar en el transcurso de una sesión de té, junto con la experiencia compartida del anfitrión que prepara la sesión y el invitado o invitados que se reúnen bajo su hospitalidad, lo que crea la especial atmósfera que es expresada por el concepto *ichiza konryû* ( “una sentada”, “un grupo de gente en la sala de té” o “sentimiento de compañerismo”),<sup>230</sup> y puede decirse que es esto en lo que consiste básicamente el objetivo de la práctica del “arte del té”.<sup>231</sup>

## JARDÍN DE TÉ

Para las casas donde se celebran las sesiones de té de estilo *wabi* se crearon unos jardines de un tipo especial. Dichos jardines de té, conocidos como *roji* o “terreno de rocío” (y también como *roji-niwa* o *cha-niwa*), son diseñados para propiciar un ambiente de recogimiento previo a la entrada en la sala donde tiene lugar la práctica del *chadô*.<sup>232</sup>

El origen y desarrollo de este tipo de jardín es atribuido tradicionalmente a Sen Rikyû, aunque no se han conservado ejemplos de sus diseños. No obstante, se sabe que los primeros diseños de periodo Momoyama eran bastante sim-

---

<sup>230</sup> .- Este es el punto que Bruce Seiichi Hamana destacó como la característica fundamental de la escuela de té Urasenke. Los invitados (especialmente los invitados primero y último) juegan un papel conversacional o interactivo, con el anfitrión, que es muy importante para que todo adquiera significado y la sesión se desarrolle si contratiempos. Esto se encuentra relacionado con la idea de que la gente participe unida y cree ese sentido de compañerismo expresado en el concepto *ichiza konryû*. Entrevista a Bruce Seiichi Hamana. Kyoto, 15-IV-1998.

<sup>231</sup> .- Cf. *Japanese Tea Culture: The Omotesenke Tradition* 2002, p. 1.

<sup>232</sup> .- Originalmente, los caracteres que componen el término *roji* significaban simplemente “sendero”. Sin embargo, estos fueron reemplazados por otros caracteres que significan “terreno de rocío” con el fin de expresar el sentido de que el jardín de té era más que un estrecho pasaje o sendero, pues es concebido para ayudar a obtener una más elevada dimensión espiritual. Cf. Sen, Sôshitsu XV 1998, pp. 166 y 209, nota 18.

ples, con una entrada (*genkan*), un banco de espera protegido (*machiai*), una hilera de piedras que formaban un camino (*tobi-ishi*) y un cuenco de piedra con agua para lavarse las manos antes de entrar en la sala (*tsukubai*). Tales elementos originados durante el periodo Momoyama han perdurado hasta hoy día, aunque posteriormente se añadirían otros nuevos, como fueron las linternas de piedra para iluminar el camino (*ishi-dôrô*).

Debido a su función práctica, por la que se concibe a este jardín como una parte inseparable de la casa de té, el *roji* no es diseñado como una composición en sí misma, sino para introducirse por él alejando los pensamientos mundanos y experimentarlo sección a sección a medida que se avanza.<sup>233</sup> Existen jardines *roji* dobles, que consisten en un *roji* interior (*naka-roji*) y otro exterior (*soto-roji*). Y aunque es bastante raro, también existen *roji* triples que presentan la adición de *naka-roji* (*roji* intermedio).<sup>234</sup> En todos los casos son jardines que constan de varias partes, cada una de las cuales cumple una función preestablecida, en los que se trata de combinar la naturalidad con la simplicidad.

Son muy variadas la formas que pueden adoptar los jardines de té, pero en todos los casos son realizado en una escala natural. En el caso de las casa de té de estilo *sukiya*, su núcleo consiste en un camino de piedras (*tobi-ishi*) que se dirige desde la entrada a la casa de té y que combina esta función práctica con una función estética visual. Las piedras empleadas para el camino tienen sus propias normas de disposición, las cuales derivan de los nombres de los estilos caligráficos (*shin*, *gyô* y *sô*, es decir, los estilos estándar, cursivo y semicursivo) y de los métodos estéticos empleados (en zigzag, emparejados, dispersos, etc.).

---

<sup>233</sup> .- Como observa Sen Sôshitsu XV: “Fuertemente influenciado por la estética Zen, el propósito del escenario del té es despojar al individuo de sus preocupaciones mundanas y transportarle dentro de un ambiente donde, a través de la participación en una reunión de té, puede limpiar sus pensamientos de lo mundano y lo sin importancia, sometiéndose a una experiencia que es casi de naturaleza espiritual. El ambiente es de paz y quietud, y el escenario ayuda a evocar esto en todos los que participan”. Sen, Sôshitsu XV 1990, p. 10.

<sup>234</sup> .- Cf. *A Dictionary of Japanese Art Terms* 1990, p. 666.

Rodeado de musgo, árboles y arbustos, dicho sendero se inicia en la puerta exterior (*genkan*) y se dirige hacia la sala de té a través del *soto-roji* o jardín exterior, adoptando en ciertos casos complicadas configuraciones. A partir de ahí, se accede al jardín interior, que suele estar separado por una puerta (*chûmon*), aunque también pueden existir otras puertas dependiendo de la longitud del conjunto. Las diversas puertas del jardín de té se han puesto en relación con las varias puertas usadas en los templos Zen, erigidas con la intención de fomentar la introspección a medida que se atraviesan antes de llegar al edificio de destino.<sup>235</sup>



104. *Tobi-ishi*. Camino de piedras del *roji*. Urasenke, Kyoto.

---

<sup>235</sup> .- Cf. *Japanese Tea Culture: The Omotesenke Tradition* 2002, p. 15.

En diversos puntos del jardín pueden existir linternas que iluminan el camino durante las sesiones que se realizan al atardecer o incluso entrada la madrugada. Bancos de espera y lavabos pueden encontrarse localizados tanto en el jardín exterior como en el interior.



105. *Machiai*. Banco de espera protegido. Omotesenke, Kyoto.

Entre todos los elementos que aparecen conjugados en el jardín de té, tal vez el más característico sea el recipiente de piedra para lavarse las manos (*tsukubai*), ante el que el invitado ha de inclinarse y lavar sus manos y boca con el fin de purificar su cuerpo y espíritu antes de entrar a la casa de té.



106. *Tsukubai*. Cuenco de piedra con agua para lavarse las manos y la boca antes de acceder a la casa de té. Ryôan-ji, Kyoto.



Incluso en el caso de que el espacio disponible para el jardín no sea muy grande y aunque éste se encuentre ubicado en un medio urbano, el jardín ha de dar la impresión de encontrarse emplazado en un paraje montañoso. El estilo *sôan-shiki-chashitsu* (cabaña techada de estilo *chashitsu*) iniciado por Murata Jukô, y seguido por Takenoo Jôh y Sen Rikyû, sirvió como modelo, con el anfiteatro simbolizando a un eremita de las montañas y la casa de té representando una humilde ermita. El jardín de té es un espacio a cielo abierto que es concebido como una parte del escenario donde se desarrolla la sesión de té. La referencia que en ocasiones es empleada para hacer alusión al *roji* como “la sala del cielo azul” ilustra el hecho de que el jardín de té no solamente es para ser contemplado, sino para ser usado.<sup>236</sup>

Aparte de los jardines de estilo *sukiya*, existen también otros jardines de té diseñados para los salones de estilo *shoin*, tal como puede observarse en las residencias de Katsura Rikyû (fig. 107) y Shûgaku-in, cuya realización ha sido atribuida a Kobori Enshû y su escuela.



107. Jardín y casa de té Geppa-ro. Katsura Rikyû, Kyoto.

---

<sup>236</sup> .- Cf. *ibid.*, p. 15.

Aunque de un tipo mucho más abierto y expansivo, estos jardines *shoin* se encuentran influenciados por los de estilo *sukiya*, si bien representan un estilo más grandioso acorde con la magnificencia de la nobleza, pues en ellos aparecen conectados en un mismo espacio varios jardines y casas de té.

Muchos de los elementos presentes en los jardines de té aparecen en los variados tipos de jardín *zen*, y sin duda proceden de su inspiración, aunque en los casos mencionados se trata de jardines especialmente diseñados para acceder a casas de té, por lo que difieren notablemente de los jardines de estilo *karesansui* que se encuentran en muchos templos Zen. Puesto que se trata de recrear un paisaje montañoso, no existen en los *roji* elaborados arreglos de piedras y la composición de tipo escénico pasa a un segundo plano. En cuanto a los *roji* diseñados para albergar casas de té de estilo *sōan* (*chashitsu* o *sukiya*), existen ejemplos de este tipo de jardín en algunos templos Zen, los cuales fueron realizados junto con sus respectivas casas de té cuando comenzaron a celebrarse sesiones de té en algunos de sus recintos.



108. *Chaseki*. Sala de té. Ken'nin-ji, Kyoto.



## CASA DE TÉ DE ESTILO SÔAN

La casa destinada al “camino del té” o arte del té de estilo *wabi* (*sukiya* o cabaña de estilo *sôan*) es una pequeña cabaña rústica que se sitúa al final del *roji*. Este estilo *sôan* se diferencia del estilo estudio (*shoin-shiki*) al ser un tipo de escenario de té que es concebido en un estilo rústico.<sup>237</sup> De este modo, aunque existen muchos tipos de casas de té, las de estilo *sôan* destacan por su sencillez. Este estilo, en correspondencia con el de la arquitectura Zen y de otras artes que han recibido una fuerte influencia de este tipo de budismo, responde a un deseo de no modificar las formas naturales, y lo que se pretende ante todo es lograr un estrecho contacto con la naturaleza

Una casa de té de estilo *sôan* consiste básicamente en una estructura de barro con un suelo cubierto de *tatami* (cuyo número determina el tamaño de la sala), un techo, un tejado y una pequeña entrada, que es denominada *nijiri-guchi*; también *nijiri-agari* o *kuguri*. Todo en ella tiene una tonalidad sobria, desde el suelo hasta el techo, pues los materiales con que se construye son seleccionados con el objeto de dar una impresión de austeridad.

Por lo que se refiere a la puerta, se trata de una puerta corredera simple de madera que se sitúa al exterior. El tamaño estándar de este tipo de puertas es de 70 cm. de altura por 65 cm. de ancho, aunque no existe una norma definida para todas ellas. Se piensa que este tipo de puerta fue introducida en las salas de té por Sen Rikyû, quien probablemente copiaría este estilo de la entrada de las posadas de los pescadores.<sup>238</sup>

---

<sup>237</sup> .- La casa de té también es conocida como *chaseki* (residencia de té), *sukizashiki* (sala del gusto) o *chashitsu* (sala de té) —denominaciones que se emplean para definir una casa de té que se encuentra separada de otros edificios— o *kakoi* (cercamiento) —que se emplea para referirse a una sala que forma parte de un edificio de mayores dimensiones—.

<sup>238</sup> .- Cf. *A Dictionary of Japanese Art Terms* 1990, p. 486. Otras teorías exponen que Sen Rikyû debió recibir la idea de esta puerta de las pequeñas entradas de los botes de pescadores, o bien del *kiri-do*, la pequeña puerta por la que el coro y los músicos entran en el escenario en el teatro *nô*. Cf. Plutschow, Herbert E. 1986, p. 148.



109. Entrada a la cabaña de té Kon'ichian. Urasenke, Kyoto.

Las salas de té donde se practica el estilo *wabi* son bastante pequeñas, extendiéndose en un área que va desde los cuatro *tatami* y medio hasta las de un *tatami* y tres cuartos. Las esteras de tres cuartos son llamadas *daime*, y son ligeramente más pequeñas que el *tatami* convencional. Sen Rikyû abogaba por las salas pequeñas, desde el momento en que se establece un sentimiento de mayor recogimiento entre aquellos que se reúnen. No obstante, la sala es diseñada para que los invitados no se sientan agobiados, por lo que Sen Rikyû ideó varios métodos para expandir el sentimiento de espacio en el interior de la sala de té.

Las estructuras interiores de la sala de té se encuentran estrechamente relacionadas con su apariencia exterior, la cual encontró su inspiración en las humildes cabañas rurales o montañosas o “cabañas de estilo hierba”, en donde puede percibirse el olor de la madera o el aroma de la tierra que se desprende de las paredes. El techo interior es también de dimensiones reducidas, con una altura estándar de 1,80 cm., lo cual no supone ningún impedimento puesto que las personas que se reúnen en la sala de té permanecen sentados o se desplazan con

sus rodillas. Asimismo, la puerta por la que entra el anfitrión y en ocasiones un asistente ha sido diseñada del modo más bajo posible.

En el interior de la sala de té, además del área con techo bajo, es común exponer desnudos los elementos de construcción. Así, el poste central de madera suele dejarse en su estado natural, con la corteza del árbol intacta en ocasiones. Es típica también en algunas salas la unión de un techo plano con otro inclinado, en correspondencia con la proyección del tejado y los aleros del exterior.

Otra característica del interior es el *tokonoma* o alcoba, que es un espacio que suele encontrarse rehundido en la pared y elevado del nivel del suelo en el que se exponen objetos de arte. El origen del *tokonoma* proviene de los templos Zen, y de aquí pasó tanto a las casas de estilo *shoin* como a las ermitas de té de estilo *sōan*; posteriormente, dicho elemento ha llegado a formar parte de la casa japonesa tradicional, convirtiéndose aquí también en el lugar de honor de la vivienda, donde se exponen rollos de pintura o caligrafía, esculturas, flores y otros objetos en signo de aprecio hacia los invitados.

Desde los inicios de este estilo de arquitectura, la condición más importante de la sala de té ha sido el uso de una luz suave, siendo evitada siempre la excesiva brillantez. La moderación de la luz hasta crear una atmósfera tenue es lograda mediante la disposición y el tamaño de las ventanas, las cuales se encuentran enmarcadas y recubiertas con un papel translúcido que matiza el exceso de claridad. Los maestros de té ponen gran atención en crear la iluminación adecuada cuando diseñan una sala de este tipo, y consideran no sólo el efecto de la luz, sino también la correcta distribución de luces y sombras, aunque el grado de regulación de la luz puede variar según los diseñadores.

El uso de materiales naturales, que son dispuestos carentes de uniformidad ha llegado a desarrollarse enormemente en la arquitectura de la casa de té. Empleando solo la belleza de los recursos naturales, los diseñadores crean las formas interiores y exteriores de la casa de té con el intento de expresar la naturalidad mientras reprimen la artificialidad humana. Las características particula-

res de la arquitectura de la casa de té surgen de la antigua reverencia que los japoneses sienten por la naturaleza, en la creencia de que tanto el hombre como sus creaciones son partes de la naturaleza.

La sencillez y austeridad de la sala del té responde asimismo a la inspiración de los templos Zen, que presentan una extremada sobriedad sin adornos conducente a crear un ambiente natural que invita al respeto y a la contemplación. Cuando se coloca en su interior un objeto de arte, éste ha de ser escogido para armonizar con la misma, por lo que la elección y disposición de los materiales que forman la casa requiere una gran atención y precisión. De tal modo, los carpinteros contratados para estos menesteres por los maestros de té constituyen una jerarquía de artesanos, cuyas obras son apreciadas por su sabia combinación entre nobleza y austeridad. Debido a la atmósfera de limpieza que se respira en la sala de té y a la cuidadosa disposición de los diferentes elementos que pueden contemplarse en su interior, ha sido denominada en ocasiones como “casa del vacío”, en correspondencia con el ideal de la “nada” que rige la doctrina del Zen.

Puede reconocerse que este estilo de casas de té es fruto de una premeditación artística muy madurada, y que a pesar de su tamaño reducido todos los detalles son muy estudiados. Sin embargo, aunque la humildad de esta casa pueda quedar en entredicho debido a que en ocasiones se emplean para su construcción caros materiales y se sirven en ella comidas preparadas con gran delicadeza acompañadas por un despliegue de valiosos utensilios y obras de arte, no hay que pensar que los maestros seguidores del *wabi-cha* busquen necesariamente hacer alarde de su magnificencia. Y si en algún caso ello fuera así, habría que recordar a estos practicantes de *wabi-cha* la admonición de Sen Rikyû, –quien llevó a su consumación el ideal de wabi en el “camino del té”– cuando expresó sobre su práctica: “Mientras que la casa sea impermeable y la comida evite el hambre, es suficiente”.<sup>239</sup>

---

<sup>239</sup> .- *Nanpôroku*, p. 3. Cf. Hirota, Dennis 1995, p. 217; Sen, Sôshitsu XV 1998, p. 165.

## SESIÓN DE TÉ FORMAL Y NORMAS DE ETIQUETA

Existen numerosos tipos de eventos de té (*chaji*) o reuniones de té (*chakai*), que son realizados de modo diverso atendiendo a motivos como la época del año, el rango de los invitados, etc. En el caso que se presenta aquí, una sesión de té formal de invierno en la que se emplea un brasero rehundido, consiste en una comida *kaiseki*, té espeso (*koicha*) y té ligero (*usucha*).<sup>240</sup>

Para hacerse una idea del proceso que tiene lugar en una sesión de té, deben ser mencionadas un número de características que aparecen involucradas en el “camino del té”. En primer lugar, ha de considerarse que el elemento fundamental de la función de té es el té mismo. El té empleado en el *chanoyu* es un té pulverizado (*maccha*), de color verde, que se convierte en un apreciado elixir al entrar en contacto con agua caliente y ser removido con un batidor de bambú.

El maestro del té es el anfitrión que invita a sus huéspedes, que suelen ser cuatro o cinco personas para una sala de cuatro *tatami* y medio. En cuanto a las normas de etiqueta y procedimientos, existen variaciones según las escuelas, aunque los elementos fundamentales son compartidos por todas ellas. Previamente a la fecha señalada los anfitriones han enviado cartas de invitación y recibido respuestas de confirmación. El día previsto para la sesión de té los huéspedes se aproximan al escenario del té a la hora fijada a través de la entrada principal, alrededor de la cual el maestro de té ha esparcido agua para indicar que todo está preparado, y son invitados a entrar al jardín por un asistente.

Al atravesar el pórtico de entrada (*genkan*) los huéspedes son conducidos a una pequeña vivienda (*yoritsuki*), donde se despojan de sus pertenencias. En la sala de espera (*machiai*) admiran la decoración y se bebe agua caliente antes de

---

<sup>240</sup> .- Existen dos formas de preparación en el “camino del té”: *koicha*, o “té espeso”, que es empleado en la primera parte de la sesión, y *usucha*, que es preparado de un modo más ligero y se emplea en la segunda parte. Ambos tipos de té se preparan con *maccha*.

Sobre la importancia de los elementos artísticos que componen el té en el verdadero espíritu del *wabi-cha*, cf. Sen Sôshitsu XV 1998, pp. 170-171.

dirigirse a un banco de espera protegido (*koshikake machiai*) donde se sientan a contemplar el *roji*. Es allí donde el anfitrión sale a su encuentro por vez primera, retirándose a continuación. El invitado de honor es quien dirige al grupo hacia la sala de té, y por el camino se detienen ante un cuenco de piedra con agua (*tsukubai*), donde se inclinan para lavar sus manos y enjuagar sus bocas antes de entrar en la sala de té a través de la pequeña entrada (*nijiri-guchi*).<sup>241</sup>

Los invitados, que se han aproximado a lo largo del camino de piedra en el jardín, depositan sus calzados en una piedra en frente de la casa y se inclinan para entrar a través de la puerta baja. El acto de entrar en la casa a través de esta puerta requiere inclinarse y entrar a gatas, y es aquí donde más se enfatiza el hecho de agacharse, también necesario cuando se atraviesan las puertas del jardín. Cuando los invitados entran en la sala, se arrodillan dirigiendo su mirada hacia el *tokonoma*, hacia el que se inclinan en signo de respeto, y se dirigen hacia el fogón donde examinan las brasas y la caldera. Acto seguido, el maestro guía personalmente a los invitados hasta su sitio asignado según el rango o categoría de cada uno de ellos.

Aunque existen muchos tipos de diseños en salas de té, normalmente se encuentran trazadas de modo que el anfitrión pueda mostrar su hospitalidad a los huéspedes. Son posibles diferentes ubicaciones según el diseño de las salas y la ocasión de que se trate pero el principio fundamental es que los huéspedes se sienten en el lugar de honor con visibilidad sobre el *tokonoma* y el anfitrión se sienta en una posición simbólicamente inferior. A través de una gran variedad de rasgos se muestra esta clase de relación entre los huéspedes que son honrados y el anfitrión que les sirve, aunque quizás el más destacado sea que el maestro no degusta el té que prepara con sumo cuidado para todos los presentes en la sala.

Una vez todos sentados, el maestro entabla con sus invitados una charla de carácter informal y a continuación ofrece una comida (*kaiseki*) consistente en

---

<sup>241</sup> .- Cf. Sen, *Sôshitsu* XV 1990, p. 10.

varios platos ligeros y se retira a la sala contigua a degustar su propia comida. Cuando la comida es concluida, el maestro sirve una sopa clara e intercambiar con ellos unas copas de *sake*, en una fase de la sesión que es conocida como *has-sun*. Finalmente, los invitados limpian sus cuencos con un papel (*kaishi*) que llevan preparado al efecto. Tras ser removidos los recipientes, se sirven dulces y el maestro señala a los invitados que pueden retirarse al jardín, lo que funciona como un momento de intermisión que el anfitrión emplea para prepararse para servir el té.

Cuando escuchan el sonido del gong de madera, los invitados entran de nuevo en la sala y se sientan esperando al maestro mientras observan los cambios de luz y decoración que se han producido. El maestro lleva los utensilios de té a la sala y prepara el té espeso (*koicha*) en una taza tras haber colocado incienso en el brasero.<sup>242</sup>

Cuando elabora la primera taza, la coloca sobre el tatami para que el huésped de honor, que se suele sentar justo al lado del anfitrión, pueda tomarlo con ambas manos. Éste, tras excusarse ante el invitado que se sienta a su lado, procede a beber el té pausadamente en tres tragos. Luego pasa la taza de té al siguiente invitado, o bien limpia la taza de té y la contempla con detenimiento, tras lo que se la ofrece de nuevo al anfitrión para que prepare té para el resto de los invitados.<sup>243</sup> El siguiente huésped sigue el mismo procedimiento, y el silencio se extiende a través de una larga y pausada ceremonia llena de sutiles movimientos prefijados por la tradición.

---

<sup>242</sup> .- Puede decirse que a degustación de este té espeso es el verdadero objetivo de todo el evento y todo lo anterior son sólo preludios para este momento.

<sup>243</sup> .- Existen ocasiones en que se comparte una misma taza entre los invitados y otras en que se presentan tazas de modo separado para cada invitado. Este hecho depende del estilo de las diferentes escuelas. En cuanto al empleo de diferentes tipos de tazas y otros utensilios, puede depender la época del año, de la formalidad de la ocasión, del rango de los invitados o de la intención del maestro.

Sobre la etiqueta según la tradición de la escuela Omotesenke. cf. *Japanese Tea Culture: The Omotesenke Tradition* 2002, pp. 29-33. Sobre los procedimientos para beber el té ligero en el *chadô*, según esta tradición, cf. *ibid.*, pp- 34-35.

Cuando los huéspedes han bebido el té, se inicia la segunda parte de la sesión con la preparación y degustación de un té ligero (*usucha*), antes de lo cual se ha tomado un dulce. Es ahora cuando los invitados tienen la oportunidad de examinar los utensilios, incluyendo el contenedor de té, la cuchara y la bolsa que protege la caja de té, y se diluye la ambiente de silencio mediante una conversación que tiene por objeto la taza de té, los otros utensilios, o quizás el *kakemono* (caligrafía o pintura) y el arreglo floral que se disponen en el *tokonoma*. No se habla aquí de los asuntos mundanos, pues de lo que se trata es de hacer surgir una atmósfera estética y espiritual que se sustenta tanto en los gestos calmados como en los silencios y las palabras de las personas que se desenvuelven concentrándose en el momento presente en el interior de una sala de té. Al llegar a su fin la sesión, el anfitrión abre la puerta y despide a sus huéspedes, quienes agradecen las atenciones recibidas y se retiran a través del camino del jardín.

#### **OBJETOS ARTÍSTICOS DEL “CAMINO DEL TÉ”**

El “camino del té” se encuentra acompañado de un amplio despliegue de accesorios para la preparación y el consumo del té. Numerosas artes son las que entran en conjunción para dar forma a este “camino del té” (arquitectura, jardinería, pintura, caligrafía y arreglos florales), así como también son abundantes los materiales que son empleados para dar forma a los implementos artesanales, como cerámica (tazas, contenedores de té, jarras de agua, jarras de té, floreros y cajas de incienso), bambú (floreros, batidores de té, cazos y cucharillas), metal (jarras de agua, floreros, braseros, salvamanteles, marmitas, cajas de incienso, etc.), recipientes de madera laqueados (para contenedores de té pulverizado y de incienso) y varias clases de papel o tela (para el montaje de rollos de pintura y caligrafía, etc.). A estos objetos que pueden contemplarse en una sala de té hay que añadir el uso de cajas para guardar los útiles empleados (de madera o bambú), y la exhibición en la alcoba o *tokonoma* de arreglos florales (*chabana*), rollos de pintura o caligrafía (*kakemono*) o, en algunos casos, esculturas. Tales



objetos que se disponen en el *tokonoma* cambian con cada sesión, y son los elementos que representan los temas o motivos principales de reflexión.

Los objetos encuentran presentes en una sesión de té (*chadôgu*),<sup>244</sup> han sido reunidos a partir de las necesidades de tipo práctico impuestas por el “camino del té”. Pero no solamente presentan tales objetos un aspecto práctico, sino que también ejercen una función de carácter artístico y expresan un contenido espiritual.<sup>245</sup> Puede decirse que el lazo común entre los diferentes elementos que son empleados es la cuidadosa selección para que armonicen tanto entre ellos como con su entorno, lo cual ha sido y es realizado de acuerdo con los gustos estéticos característicos del budismo Zen. Comenzando con Murata Jukô, muchos maestros del té imbuidos de esta filosofía no coleccionaban más que objetos acordes con su propia manera personal de gustar el arte, llegando así a definirse a partir de entonces un cierto estilo de objetos de aspecto rústico y sencillo para su uso en el “camino del té”.

Otra característica destacada de los objetos usados en el “camino del té” es que, basándose en el estándar de *wabi*, se hizo uso de objetos procedentes de Corea, China y el sur de Asia, entre los que se encontraban colecciones de pintura y caligrafía Ch’an, contenedores de té y telas para envolver estas cajas de té, jarras, floreros, tazas y cajas de incienso, muchos de los cuales se conservan hoy día en museos nacionales y colecciones particulares. Entre estos objetos, existen muchos que no fueron valorados en su país de origen, pero que adquirieron un nuevo valor en Japón debido a su apreciación por parte ciertos estetas afines al

---

<sup>244</sup> .- *Chadôgu* es un término general para los varios artículos que son usados en una sesión de té. Entre ellos, los trabajos pictóricos y caligráficos junto con floreros, tazas y contenedores de té, son considerados especialmente importantes para la apreciación artística. Cf. *A Dictionary of Japanese Art Terms* 1990, p. 421.

<sup>245</sup> .- Sobre la distinción que puede establecerse entre artes de carácter decorativo y artes de carácter utilitario, hay que pensar que todas las artes utilitarias pueden presentar también la primera función mencionada. Todas las artes utilitarias que aparecen integradas en el “camino del té” constituyen un ejemplo, que tal vez no sería exagerado calificar como “perfecto”, sobre este asunto.

estándar de *wabi*. Pinturas de artistas como Mu-ch'i y Yü-chien, en especial, se encuentran entre los objetos que no fueron valorados en China. Del mismo modo, cerámicas que fueron hechas en Corea para un uso cotidiano, tales como tazas de té de tipo Ido, Komogai y Goshomaru, fueron muy apreciadas en Japón y se convirtieron en objetos famosos. Lo mismo ocurrió con otras numerosas clases de creaciones que fueron reunidas en Japón bajo el estándar de *wabi* dentro de la expresión cultural que es conocida como “camino del té”.<sup>246</sup>

Es muy grande la diversidad que puede ser encontrada entre los variados objetos empleados como utensilios, entre los que se incluyen tanto objetos manufacturados mucho tiempo atrás como piezas contemporáneas. Pero independientemente del periodo o el lugar de su producción, hay que insistir en que los objetos de *chadô* han sido siempre elegidos de acuerdo con unos estándares muy elevados que se han mantenido desde la época de la fundación de este “camino del té”. A continuación se presentan algunos de los utensilios que son empleados en el “camino del té” o “arte del té de estilo *wabi*”.

## Tazas de té

La taza de té (*chawan*) es el recipiente usado para beber el té. Es, sin lugar a dudas, el objeto más importante de apreciación estética entre los numerosos implementos necesarios para la sesión de té y el que transmite de modo más evidente la esencia del *chadô*. Se trata de recipientes sin asas de tamaño amplio que han de ser sostenidos con dos manos, aunque la ración de *maccha* que se sirve no es muy abundante.

Aunque existen dos estilos básicos de *chawan* (de invierno y de verano), los cuales se distinguen según su grado de profundidad, en cualquier caso una

---

<sup>246</sup> .- Cf. Hisamatsu, Sin'ichi 1974, p. 26. Hisamatsu observa que el *chadô* es una expresión del Zen de los laicos y que puede decirse, sin exagerar, que es la conclusión creativa de la totalidad de la cultura Zen en un conjunto integrado y sistemático. Cf. *ibid.*, p. 26.

taza de té ha de ser suficientemente profunda, además de ser realizada con un barro poroso ligero y no conductor del calor. La espesa capa de vidriado que se aplica sirve como aislante aún mayor, lo que permite sostenerla sin quemarse las manos. El borde ha de ser grueso y ligeramente inclinado hacia el interior para suscitar una agradable sensación en los labios que se abren para beber el té. Cuando se bebe el té verde en una taza de este tipo, es posible tener la sensación de que una fracción de naturaleza penetra profundamente hacia el interior, lo cual es más fácil de percibir cuando se realiza este acto en una rústica cabaña de té, la cual es en sí misma una gran metáfora de la propia naturaleza.

Las técnicas de la cerámica japonesa son de gran antigüedad, remontándose sus primeros vestigios a unos 12.000 años, si bien fue durante la popularización del *chadô* cuando la cerámica comenzó a ser considerada en Japón como una categoría artística de primer orden. No obstante, puede decirse que el proceso de apreciación del arte de la cerámica no comenzó hasta la gran oleada de influencia de la cultura china que se produjo a partir del siglo XIII, tras un largo periodo de aislamiento de Japón de casi cuatro siglos. Fue entonces cuando algunos monjes Zen importaron un gran número de tazas de té de las dinastías T'ang y Sung.<sup>247</sup> Posteriormente, Katô Koshiro, quien acompañó a Dôgen en uno de sus viajes a China, comenzó a realizar cerámicas chinas de tipo *tenmoku* en la zona de Seto.<sup>248</sup>

---

<sup>247</sup> .- La cerámica grisácea con hierro de estilo *tenmoku* fue producida en los hornos de la provincia de Fukien. Los monjes Zen que fueron a China durante la dinastía Sung del sur y practicaron austeridades en el Monte Tenmoku (ch., T'ien mu shan) trajeron tazas de té de esta cerámica a Japón, donde fueron llamadas tazas de té *tenmoku*, y posteriormente el vidriado coloreado fue llamado vidriado *tenmoku*. Según aprecia Tagai Hideo sobre estas tazas de té *tenmoku*: “No sabemos cómo fueron hechas, pero si es examinada la manera en que se ha insertado el diseño parece haber sido hecho conscientemente”. Tagai, Hideo 1993, p. 22.

<sup>248</sup> .- Según observa Hoover, de acuerdo con la tradición, Dôgen fue acompañado en uno de sus viajes a China por el ceramista Katô Toshiro, quien permaneció en China durante seis años aprendiendo técnicas de vidriado y estableció un horno en Seto tras su regreso a Japón. Allí, Toshiro comenzó a reproducir cerámicas chinas aunque no tuvo un gran éxito en sus intentos de duplicarlas. Cf. Hoover, Thomas 1977, p. 188.

Las tazas de té *tenmoku* chinas que fueron importadas a Japón por monjes Zen, no solamente eran usadas en los templos Zen para beber té como en tiempos posteriores, sino que también eran empleadas en sus ceremonias y como vasija de comida para uso diario. Entre estas cerámicas, que exhiben una gran regularidad con brillos metálicos sobre fondo negro o blanco, existe un tipo de *tenmoku* de “lunares de aceite” cuyo extraño brillo se asemeja a los colores del arco iris reflejados en gotas de aceite que flotan en el agua. Los llamados *Yohen* (ch., *Yao-pien*) destacan incluso aún más entre los *chawan* de esta clase de vidriado y sólo dos o tres de ellos han sobrevivido hasta la actualidad. Estos *chawan* presentan un vidriado ciertamente misterioso, y han sido transmitidos de generación en generación hasta llegar a ser considerados en la actualidad como tesoros nacionales de Japón.<sup>249</sup>



110- Taza de té *tenmoku* procedente de China. Dinastía Sung, siglos XII-XIII. Museo Nacional, Kyoto.

---

<sup>249</sup> .- Cf. Tagai, Hideo 1993, p. 22.



111- Taza de té de estilo *haku tenmoku*. Siglos XV-XVI. Museo de Arte Tokugawa, Nagoya.

En cuanto a las tazas de té lisas de Antiguo Seto del periodo Kamakura, son pequeñas vasijas densamente revestidas con un vidriado de hierro tanto en las superficies interiores como en las exteriores y presentan un color marrón como de huevo. Muchos de estos *tenmoku* presentan una ligera hendidura en la base y se piensa que fueron producidos en una época de gran demanda de este tipo de utensilios, especialmente desde los siglos XIII al XV.<sup>250</sup>

A pesar de la gran admiración que en Japón se sentía por la cerámica producida en China durante las dinastías T'ang y Sung, entre las que fueron especialmente apreciadas las tazas de té estilo *tenmoku* (figs. 110, 111) y los floreros de celadón (fig. 120), la influencia de los gustos del budismo Zen en todo lo relacionado con el arte del té produjo asimismo la apreciación de otras cualidades que

---

<sup>250</sup> .- A causa de los tratos comerciales con China por parte de los monjes Zen, también se intentó en Japón la producción de artículos que eran empleados en las ceremonias de ofrendas de té, como cerámicas de celadón y *tenmoku*. Así, la técnica de cerámica que entró desde China se convirtió gradualmente en japonesa, aunque parece ser que la cantidad de producción de los hornos de Seto no fue muy grande a causa de que la demanda se encontraba limitada al clero y a las clases aristocráticas de este periodo.

se encontraban presentes tanto en la cerámica de otros países asiáticos como en la cerámica japonesa. De tal modo, con el nacimiento de una nueva clase urbana durante el siglo XVI y la popularidad que adquirió el gusto *zen* a través del “camino del té”, cambió de modo radical el estilo de cerámicas producidas en Japón, emergiendo a partir de entonces la era más gloriosa de la cerámica japonesa.<sup>251</sup> Los ceramistas japoneses desarrollaron nuevos estilos no contentos ya con la imitación de los estilos chinos, y muchos hornos comenzaron a dedicarse a la producción de cerámicas con numerosos tipos de vidriados de colores creadas específicamente para el *chadô*. Muchas cerámicas sin vidriar de formas duras cocidas a altas temperaturas, especialmente jarras de agua y floreros realizadas por ceramistas de Bizen (fig. 119), Iga (fig. 121) o Shigaraki, fueron usadas en las funciones de té combinadas en ocasiones con cerámicas chinas, pero durante el momento de mayor apogeo de este arte el énfasis se puso en la taza de té y en el vidriado de los objetos.

La popularización del *chadô* generó una fuerza centrípeta que atrajo la atención de todos los hornos de Japón, muchos de los cuales comenzaron a producir cerámicas de té dando como resultado una gran variedad. De tal modo, se crearon a partir de entonces una serie de tazas específicamente diseñadas para el arte del té, las cuales mostraban las habilidades de muchos ceramistas provinciales y urbanos que daban expresión de modo muy imaginativo a los diferentes tipos de barros disponibles. El elemento unificador de todas las tazas de té que fueron creadas para su uso en el *chadô* durante esta época, aparte de su misma función utilitaria, era la veneración tradicional de los japoneses por los materiales naturales y el gusto estético *zen* que había penetrado en el “camino del té”.

---

<sup>251</sup> .- Los expertos coinciden al afirmar que en los periodos Momoyama y Edo, durante los siglos en que se verificó la mayor expansión del *chadô*, fue cuando tuvo lugar la época más gloriosa de las cerámicas japonesas. La diferencia básica entre las piezas de ambos periodos es que mientras que las del periodo Edo se encuentran realizadas con una rica decoración, las obras anteriores del periodo Momoyama derivan su atracción de sus poderosas formas y simples diseños.



Los colores de los vidriados eran naturales y orgánicos, no artificiales, y en ocasiones se dejaban partes sin vidriar. Podían ser hechos con torno o a mano y acabados con diversas herramientas; y aunque los resultados fueron muy diferentes, en todos los casos se revela el proceso de creación a través de sus formas.

Durante el periodo Momoyama, la zona de Mino sustituyó a la de Seto como principal productora de tazas de té para el *chadô*. En la época en que ascendió al poder Oda Nobunaga, muchos ceramistas de Seto hubieron de emigrar hacia Mino, donde se desarrollaron otras dos variedades fundamentales de tazas de té aparte de las de estilo chino *tenmoku*: el estilo Shino y el estilo Oribe.



112. Taza de té de estilo *shino*. Cerámica Mino. Conocida como “Hashihime”, siglo XVI. Museo Nacional, Tokyo.

Entre las tazas producidas por los ceramistas de Mino, las de estilo Shino son hechas a mano con bases más amplias que las de estilo *tenmoku* y sus laterales son prácticamente planos. Se encuentran recubiertas de un vidriado blanco muy espeso hecho con polvo de una roca feldespática aglomerado en forma de barro, que le confiere una apariencia cremosa muy atractiva para la vista y el tacto. El vidriado es aplicado con una gran espontaneidad y ciertas partes apare-

cen sin vidriar o con gotas con aspecto de estar derramándose. También pueden aparecer diseños muy espontáneos realizados a base de hierro, o bien restos de hollín, burbujas, zonas quemadas, etc., elementos que confieren a estas tazas una variedad sin límites. Estas tazas de estilo Shino se presentan como la primeras cerámicas vidriadas de origen auténticamente japonés, y puede decirse que marcaron una nueva actitud hacia la cerámica entre los japoneses (fig. 112).

El estilo de color azul verdoso, o en ocasiones negro, que constituye la tercera variedad fundamental de tazas de té producidas en esta zona, fue creado por el discípulo de Sen Rikyû, Furuta Oribe.



113. *Kuro-oribe-Kutsugata chawan*. Taza de té de estilo *oribe*-negro con forma de zapato. Conocida como “Waraya”, siglo XVII. Museo Gotô, Tokyo.

Este estilo Oribe de tazas de té exhibe formas irregulares realizadas conscientemente, así como colores combinados que forman diseños decorativos de una gran variedad al ser esparcidos casualmente sobre la cerámica (fig. 113). Además de tazas de té, Oribe produjo contenedores de té, floreros, jarras de agua, cajas de incienso y platos para servir comida de formas, texturas y diseños totalmente innovadores. Su estilo, fuera de todo lo convencional, tendría una gran repercusión en el arte del té sobre todo durante el siglo XVII, y continúa siendo uno de los más apreciados en la actualidad.



Mientras los ceramistas japoneses en Mino expandían sus habilidades,<sup>252</sup> muchas tazas de té para *chadô* fueron producidas por ceramistas de Corea, siendo muchos los coreanos que se instalaron principalmente en las ciudades sureñas de Karatsu,<sup>253</sup> Takatori y Satsuma. La cualidad sencilla de los *chawan* que ellos creaban –que originalmente fueron concebidos en Corea como cuencos de arroz– llamó la atención de aquellos japoneses que, influenciados por los gustos estéticos provenientes del budismo Zen, admiraban las cualidades naturales y sobrias en los utensilios de té.

Muchos otros cuencos de este tipo fueron importados probablemente también desde Corea, siendo los más apreciados entre ellos los de estilo Ido.<sup>254</sup> Cuando entraron en Japón los cuencos de estilo Ido, el gusto estético de los hombres de té los convirtió en tazas para la práctica del *chadô*. De tal modo, muchos estetas japoneses se encontraron bebiendo té y admirando la belleza espontánea que desprendían estos cuencos de arroz, algunos de los cuales se encuentran entre los objetos de arte más valorados en Japón (fig. 114).

En cuanto a los hornos de Kyoto, fue un ceramista coreano llamado Chôjirô quien creó en asociación con el maestro de té Sen Rikyû un nuevo estilo de tazas de té conocido como Raku. En un relato se cuenta que la denominación “Raku” se inició cuando Chôjirô presionó un sello de oro con esta inscripción, que significa “placer”, que Hideyoshi le había ofrecido como regalo a causa de que hacía las tazas de té con el barro de la zona de Jurakudai, donde se encontraba la villa de placer de Hideyoshi.

---

<sup>252</sup> .- Aparte de las tazas de té blancas de estilo Shino y azul verdoso de estilo Oribe, también se produjeron en Mino cerámicas de otros colores, ambas con diseños escarbados: Seto amarillo (*kiseto*) y Seto negro (*kuroseto*).

<sup>253</sup> .- Existen dos teorías sobre la ascendencia de las tazas de té de Karatsu. Según una de ellas, se comenzaron a producir tras la invasión de Corea por Hideyoshi. Según la otra teoría, las técnicas de cerámica coreana se encontraban presentes en Japón anteriormente a esta invasión. Cf. Tagai, Hideo 1993, p. 63.

<sup>254</sup> .- Actualmente existen sólo unas diez de estas vasijas, las cuales fueron producidas como utensilios diarios por ceramistas desconocidos en algún lugar de Corea, y se encuentran limitadas en su producción al siglo XV. Cf. *ibid*, p. 51.



114. Taza de té de estilo *ô-ido* procedente de Corea. Conocida como “Sano Ido”. Dinastía Yi, siglos XV-XVI. Museo Nacional, Tokyo.

Las tazas de té *raku* pueden ser definidas como cerámicas cocidas suavemente a bajas temperaturas.<sup>255</sup> La cerámica de estilo *raku* es formada de un barro cerámico que es cocido rápidamente a unos 800° centígrados, tras lo cual se extiende un vidriado de óxido de plomo sobre la vasija y se vuelve a cocer de nuevo a una temperatura de entre 700-800° centígrados. Debido a que el plomo es usado en el vidriado, las tazas pueden ser cocidas en repetidas ocasiones a bajas temperaturas, resultando una cerámica ligera que preserva bien el calor.

Esta cerámica se produjo a partir del periodo Momoyama en dos tipos de variedades principales: rojo y negro (figs. 100 y 115).<sup>256</sup> Mientras el *raku* rojo se logra pintando una ligera capa amarilla sobre la cerámica cuando es vertido el

---

<sup>255</sup> .- Cf. *ibi.*, p. 67.

<sup>256</sup> .- Según indica Murai con respecto a las cerámicas que fueron más apreciadas por Sen Rikyû, quien trabajo en colaboración con el ceramista Raku Chôjirô: “La sensibilidad estética de Sen Rikyû alcanzó madurez en 1582, el año de su colaboración inicial con el ceramista Chôjirô para producir las primeras tazas de té Raku Rojas. En 1588 su creatividad alcanzó una nueva cima con las tazas de té Raku Negras en el estilo que ha llegado a ser conocido como ‘estilo Sôeki’”. Murai, Yasuhiko 1988, p. 21.

vidriado, el *raku* Negro es una cerámica en cuyo vidriado se mezcla el polvo de guijarros del Río Kamo, lo que confiere un lustre de un color negro profundo.<sup>257</sup>

Este tipo de taza de té no es producida en un torno ni a base de anillos, sino que es modelada a mano y cincelada con espátula y cuchillo como si se tratase de una escultura. El resultado tras las sucesivas cocciones en el horno que se prolongan durante días, son piezas que presentan unas cualidades táctiles y visuales de una naturaleza muy especial. En el mundo del *chadô*, estas tazas de té ocupan además un lugar de primer orden a causa de su simple belleza sin adornar y sus cualidades de carácter natural. Puede decirse que fue la conjunción del esteticismo de Sen Rikyû con las elaboradas técnicas de un ceramista japonés como Chôjirô, lo que produjo una simbiosis en las tazas de té *raku* de los estilos de las nuevas cerámicas nativas con las tecnologías procedentes de Corea, resultando de ello la más original contribución japonesa a la historia de la cerámica.



115. *Kuroraku-chawan*. Taza de té de cerámica Raku negra. Conocida como “Shinchiri”, por Kôetsu. Siglo XVII. Museo Gotô, Tokyo.

---

<sup>257</sup> .- Como observa Tagai Hideo, la cerámica Raku Negra contemporánea recibe su color negro mediante la mezcla de óxido de hierro en el vidriado. Además de los colores rojo y negro, existe también hoy día un *raku* policromo que es coloreado según diferentes gustos. Cf. Tagai, Hideo 1993, p. 67.

Sen Rikyû encontró estas tazas de té como las más apropiadas para la práctica del *chadô*. Las tazas de té *raku* son ligeras, porosas y no conductoras del calor, y sus formas levemente onduladas resultan naturales y muy confortables al tacto. Su centro de gravedad, aunque se trate de las tazas bajas que son empleadas en sesiones de verano, se encuentra en un punto muy bajo, siendo muy cómodo batir el té en polvo dentro de ellas y manejarlas para beber.

Durante el periodo Edo emergieron en Kyoto cerámicas altamente refinadas y de gran calidad, desde las tradicionales producidas en los numerosos hornos locales hasta una industria de porcelana de obras decorativas que se crearon en gran número en muchos casos con fines de exportación.

La historia de las cerámicas de Kyoto es la historia de eminentes ceramistas como Hon'ami Koetsu (1558-1637), creador de tazas de té Raku; Nonomura Ninsei (activo a fines del siglo XVII), quien perfeccionó la cerámica esmaltada; Ogata Kenzan (1663-1743), quien a menudo colaboró con su hermano Kôrin (1658-1716) y abrió un nuevo terreno en el diseño decorativo de utensilios de cerámica; Okuda Eisen (activo durante el siglo XVIII), de quien se dice que comenzó a producir verdadera porcelana en Kyoto; y sus estudiantes Aoki Mokubei (1767-1833) y Nin'ami Dôhachi (1783-1855), quienes fueron creadores de estilos propios.

Las variedades de tazas empleadas para servir el té en polvo batido a los invitados durante una sesión de té, pueden ser de muy diversos periodos, estilos y procedencias. No obstante, en la cerámica del periodo Momoyama puede observarse el sentido estético común a todos los hornos, a pesar de las diferencias en la tradición y la técnica, mostrando todas ellas una elegancia sobria en sintonía con los gustos estéticos *zen* que resulta muy diferente de la belleza de las cerámicas del periodo Edo.<sup>258</sup>

---

<sup>258</sup> .- El encanto de las piezas cerámicas del periodo Edo se encuentra mejor representado en las cerámicas de Kyoto e Imari. Las cerámicas del horno de Imari, que estaba localizado en el feudo de Nabeshima, no fueron empleadas en el *chadô*.

## Contenedores de té

Los contenedores de té, conocidos con el nombre de *chaire*, son pequeñas jarras en las que se introduce el té en polvo que es empleado para el *koicha* o té espeso. Este tipo de jarra fue originalmente creado como un pote para guardar medicinas o especias en China desde el periodo Sung hasta el periodo Ming, y tras ser importado a Japón comenzó a ser usado como contenedor de té. Estos contenedores de té procedentes de china fueron llamados *karamono-chaire*. En Japón, este tipo de jarra de té fue producido en los hornos de Seto y Satsuma.

El *chaire* es reconocido como un objeto de gran importancia entre los implementos del *chadô*, y suele ir acompañado de una bolsa de tela llamada *shifuku* para ser guardado en un juego de dos cajas de madera (*hikiya*). Este tipo de bolsa no sólo se destina a cubrir el *chaire*, sino también otros valiosos utensilios tales como los *chawan* o los *hikiya*. Las bolsas eran hechas de telas preciosas, como brocados de oro y otros textiles multicolores, y fueron importadas a Japón desde China y otros países del sudeste de Asia en la época medieval, cuando eran conocidas como *meibutsu-gire*. Estas bolsas se atan con cordones trenzados de seda que se aprietan con nudos simples. En ocasiones se emplean tres o cuatro bolsas distintas para algunos *chaire* que son considerados especiales.



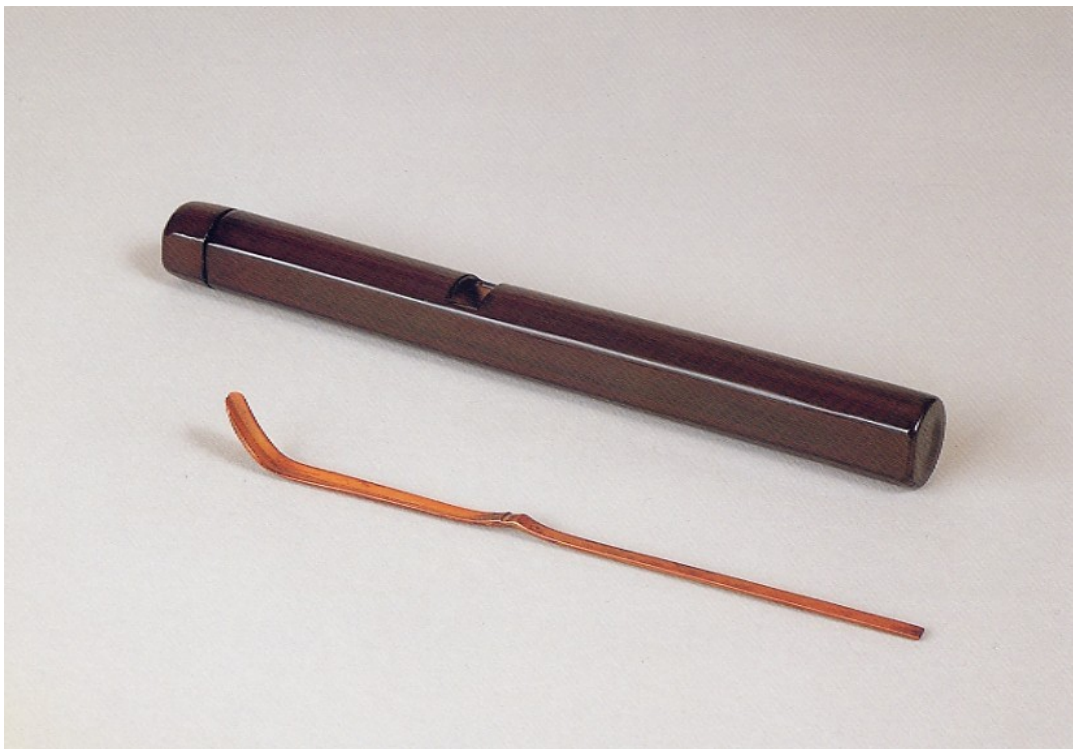
116. *Karamono-Enza-Katatsuki-Chaire*. Contenedor para té de cerámica vidriada. Conocido como “Rikyû-enza”. Dinastía Sung, siglo XIII. Museo Gotô, Tokyo.



Para guardar el *maccha* que es empleado para el *usucha* o té ligero existe otro tipo de contenedor que es conocido por las denominaciones *usuki*, *usuchaire* o *usuchaki*. Estos contenedores de *usucha* se encuentran clasificados por sus formas en *natsune* (forma de pastilla), *nakatsugi* (con la cubierta y el contenedor encontrándose a mitad de la altura), *zungiri* (cubierta plana) y *fubuki* (biselados). Normalmente se encuentran realizados de madera laqueada, pero también existen de madera sin barnizar, bambú, marfil, cerámica, metal, etc.

### Cucharas y cazos de té

Las cucharas, denominada *chashaku*, se emplean para recoger del té desde su contenedor e introducirlo en la taza de té. Se piensa que su origen eran las cucharas de marfil para uso medicinal procedentes de China, pero en el *chadô* son más comunes las cucharas de bambú. Asimismo existen cucharas de madera, de plata, o de concha de tortuga, aunque sólo se emplean en raras ocasiones.



117. Cuchara de té de bambú con caja de madera laqueada. Conocida como “Namida”, por Sen Rikyû. Siglo XVI. Museo de Arte Tokugawa, Nagoya.

Los maestros de té de la familia Sen suelen tallar sus propias cucharas de bambú basándose en el estilo establecido por Sen Rikyû, que presentan un nudo en la parte central (fig. 117). Las cucharas de bambú se guardan en cajas de bambú con un tapón de madera, o bien en cajas de madera laqueada.

En cuanto al tazón (*hishaku*), se trata de un utensilio de bambú para recoger agua desde la marmita y la jarra de agua.

## Calderas y braseros

El agua caliente requerida para preparar té es producida en el espacio de la sala de té quemando carbón vegetal en braseros que calientan calderas denominadas *kama* o *chagama*, las cuales se realizan en su mayoría en hierro fundido. Estas marmitas suelen presentar una profusa decoración y, entre ellas, las producidas en Fukuoka son más a menudo ornamentadas con diseños decorativos en las zonas laterales.

En la cultura del té el año se encuentra dividido en dos estaciones principales, de lo cual depende la forma en que es calentada la caldera. De noviembre a mayo, la tetera es calentada en un brasero rehundido (*ro*) en el interior del suelo cubierto de *tatami*. Para la otra mitad del año, la caldera es emplazada en un brasero que se sitúa directamente sobre el suelo de la sala (*furo*).

En general, en invierno se usan marmitas más grandes y en verano otras relativamente mas pequeñas. Cuando el brasero es empleado, se coloca una madera rectangular (*robuchi* o “borde del brasero”) para proteger el suelo de *tatami* del calor, existiendo muchas variedades cuyo uso depende de distintas reglas como el tamaño de la sala de té o del tiempo de la estación. Los braseros empleados en verano pueden ser de formas y materiales muy distintos, incluyendo hierro, bronce, madera y cerámica laqueada. La mayoría de estos braseros de verano son de forma redondeada y son emplazados sobre un salvamanteles (*gotoku*) mediante un sistema que evita que el suelo de la caldera entre en contacto directo con las brasas.



118. *Ashiya-Shinnari-Arareji-mon-Kama*. Marmita Ashiya. Forma de canilla con diseño de piedras de granizo. Hierro fundido, siglo XV. Museo Gotô, Tokyo.

## Jarras para hojas de té

Estas jarras se emplean para almacenar hojas de té. Las hojas de té frescas recogidas en mayo son almacenadas en este tipo de jarras (*chatsubo*) con su boca cerrada firmemente para una perfecta conservación. Es costumbre guardar la jarra en un sitio fresco y oscuro para ser usadas en noviembre.

Los *chatsubo* son principalmente jarras de cerámica, que en algunos casos presentan elaboradas decoraciones. Las procedentes del sudeste de Asia fueron altamente valoradas por muchos maestros de té.

## Batidor de té

El batidor de té (*chasen*) es un utensilio que se emplea para remover el té en polvo con agua caliente cuya parte superior de bambú es dividida en unas cien partes muy finas. El número de esas partes difiere dependiendo de si se trata un batidor para *koicha* o *usucha*.

La localidad de Takayama en la prefectura de Nara es famosa por su producción de estos utensilios.



## Estantes

El estante es usado para colocar la jarra de agua, el contenedor de té y otros utensilios para cierto tipo de reuniones formales de té. El estilo más formal de estante tiene cuatro columnas y es conocido como *daisu*. Muchos tipos adicionales son también empleados, aunque pueden ser clasificados de modo general según su tamaño en grandes y pequeños.

## Jarras de agua para té y contenedores de agua

Las jarras de agua (*mizusashi*) son usadas para contener el agua que se precisa utilizar durante el curso de una sesión de té. El agua es empleada para lavar la taza de té, para suplir cuando es preciso el agua hirviendo de la marmita y también para regular su temperatura. Las jarras de agua se realizan en casi cualquier material, aunque las más comúnmente empleadas son de madera, bambú, cerámica, porcelana y metal.



119. *Kobizen-Yahazu-guchi-Mizusashi*. Jarra de agua. Cerámica de Bizen Antiguo, siglo XVI. Museo Gotô, Tokyo.

Los contenedores de agua son receptáculos para el agua que ha sido usada u otra de la que se puede prescindir durante el curso de la preparación del té. Los contenedores presentan una forma redondeada y suelen ser de metal, cerámica o madera.

## **Rollos de pintura y caligrafía**

Los rollos colgantes (*kakemono*) son empleados para definir el tema de la sesión de té. En la alcoba de la sala de té se dispone uno de estos rollos, el cual resulta ser uno de los objetos más importantes en la sala de té. Tanto el contenido como la forma de los rollos colgantes puede muy variado, pero siempre se trata de composiciones de pintura y caligrafía, o una mezcla de estas dos expresiones artísticas, que expresan un contenido filosófico de modo poético.

Las pinturas empleadas en la sala de té incluyen pinturas de tinta monocroma y pinturas con pigmentos de color, y las más apreciadas son las de monjes Ch'an chinos o Zen japoneses. En cuanto a las caligrafías, suelen presentar un sólo color, incluyéndose entre los más valorados ejemplos escritos por monjes del movimiento de Meditación chinos y japoneses, así como por *iemoto* a partir del periodo Edo. Muchos de los ejemplos de caligrafía budista china y japonesa son sumamente valorados tanto por sus cualidades artísticas como por su contenido espiritual y son montadas sobre piezas de tela bordada de importación.

Existe además otra clase de rollo colgante de caligrafía denominado “pintura de leyenda”. En este tipo de rollos, el artista o uno de los poseedores de la obra ha escrito un poema o una admonición. Además de los diferentes tipos de rollos colgantes, también se emplean en ocasiones álbumes de poesía que fueron escritos por poetas, cortesanos y miembros de la nobleza guerrera.

## **Floreros**

Los recipientes para flores se emplean para exhibir adornos de flores vivas en la alcoba o *tokonoma* de la sala de té. Existen diferentes tipos de contenedo-

res de flores, incluyendo aquellos que se sitúan en el suelo, los que se sujetan con un clavo y los que se suspenden desde el techo. Los materiales con que se realizan pueden ser metal, cerámica, bambú, cestería, etc.

Un tipo de florero muy apreciado son las vasijas de cobre que fueron importadas de China, a las que a menudo se hace referencia como contenedores de flores de “metal T’ang”. El celadón y la porcelana son también materiales comunes para los floreros de cerámica. Tales tipos de floreros son denominados *ishimono* (“objetos de piedra” figura 120), para diferenciarlos con respecto a los otros tipos de floreros de cerámica (*tsuchimono* u “objetos de tierra” figura 121).



120. *Seiji-Hôô-mimi-Hanaike*. Florero en forma de mazo (*kinuta*) con asas en forma de ave fénix. Cerámica celadón, siglos XII-XIII. Museo Gotô, Tokyo.



Los floreros de bambú son también muy valorados, particularmente aquellos realizados en el estilo de un simple corte, con una pequeña ventana abierta en el centro del bambú (fig. 122). Estos floreros son a menudo colgados en el *tokonoma*, del mismo modo que otros del mismo material que presentan cortes dobles o triples. Cuando los floreros de bambú son emplazados en el suelo del *tokonoma*, se sitúan encima de platos redondos de madera. En general, estos recipientes de bambú son elaborados por practicantes de té, quienes, o bien cortan y tallan ellos mismos el bambú o encargan a algún artesano el corte de la forma básica.



121. *Koiga-mimitsuki-Kanaike*. Florero de Iga Antiguo, siglo XVI. Museo Gotô, Tokyo.

El estilo de adorno floral que se emplea para la decoración en la sala de té *chashitsu* es el llamado *nageirehana*, que significa “flores sueltas”. Aunque no pueden ser trazados los comienzos de este estilo con exactitud, se piensa que es un tipo de arreglo que se originó en el simple acto de disponer materiales florales en un cubo (*sô*). Durante el periodo Muromachi esta técnica alcanzó gran estilización, aunque la disposición de las flores varió posteriormente de modo gradual y se estableció en contraste con el rígido estilo de “flores erguidas” (*rikka*). En el *nageirehana* (o *nageire*), que es uno más de los diversos estilos de arreglos florales que se desarrollaron en Japón junto con el *rikka* (o *tatehana*), *sunano mono*, *ikehana* (o *ikebana*), etc., las flores son arregladas de una manera ligera, pues lo que se pretende es la expresión de la sencillez y la naturalidad.

La primera forma de arreglos florales para el *chadô*, tal como fue empleada por Murata Jukô y otros practicantes de este arte del té de los primeros tiempos, era en el estilo *nageirehana*, el cual no presentaba normas fijas como ocurría en el estilo *rikka* y permitía una gran libertad. Con el paso del tiempo, el estilo *nageirehana* se dividió en dos ramas: el estilo *seika*, empleado por la gente común que quería un estilo menos elaborado que el *rikka*, y el estilo *chabana* que se convirtió en típico del arte del té.<sup>259</sup> El estilo *chabana* mantuvo una forma cercana al *nageirehana* original, aunque posteriormente llegó a ser mucho más simplificado en su forma y directo en su expresión. Los floreros que se emplearon para este estilo en la sala de té se conformaron asimismo siguiendo los mismos patrones estéticos que los otros artículos seleccionados para la sesión de té mediante tres grados de clasificación: *shin*, *gyô* y *sô* (estándar, cursivo y semicursivo; o formal, semiformal e informal).<sup>260</sup>

En cuanto a los términos para nombrar los floreros, varían según los estilos de arreglos. El término *kabin* designa recipientes para flores usados para los

---

<sup>259</sup> .- Cf. Mittwer, Henry 1992, pp. 32.

<sup>260</sup> .- Cf. *ibid.*, pp. 33 y 41. Sobre el “espíritu del *chabana*”, es decir, sobre la actitud con que deben ser tratados los diversos elementos que son empleados en los arreglos de estilo *chabana*, cf. *ibid.*, pp. 39-44.

adornos florales conocidos como *rikka*, que surgieron con el nacimiento del *kadô* o “camino de las flores”. Los floreros que eran empleados con los estilos *nagei-re* e *ikehana* fueron renombrados como *kaki*, y *kabin* se convirtió en un término que designa floreros diseñados específicamente para el estilo *rikka*.<sup>261</sup>



122. Florero de bambú. Conocido como “Onjô-ji”, por Sen Rikyû. Siglo XVI. Museo Nacional, Tokyo.

---

<sup>261</sup> .- Cf.- *A Dictionary of Japanese Art Terms* 1990, p. 113.

## CARACTERÍSTICAS ESTÉTICAS DEL *CHADÔ* Y SUS ARTES RELACIONADAS

Puede decirse que todas las manifestaciones artísticas que se reúnen en el “camino del té” o “arte del té de estilo *wabi*”, fueron escogidas de acuerdo con los criterios del gusto acerca de los cuales muchos japoneses han reflexionado durante siglos, siendo el esteticismo presente en el budismo Zen lo que ha ejercido la principal influencia en estas artes. Debido a que todas las manifestaciones que aparecen relacionadas en este “camino” contienen unas normas estéticas simples y naturales que han derivado de los principios doctrinales del Zen, éstas han podido ser empleadas para encauzar a sus practicantes en la interiorización y la introspección meditativa.<sup>262</sup> De tal modo, la estética característica del budismo Zen ha podido propagarse en Japón en gran medida gracias a la gran influencia del *chadô* en la vida de numerosos japoneses.

Las cualidades estéticas de simplicidad, naturalidad, austeridad, etc., inherentes a este “camino del té” son resultado de la apreciación de toda una serie de conceptos estéticos que fueron avanzados en diferentes momentos de la historia japonesa y elaborados en la tradición del Zen. Dichos conceptos estéticos reflejan la íntima conexión que se produce entre arte y naturaleza, entre la actividad del artista y el mismo proceso operativo de la naturaleza.<sup>263</sup>

De entre toda la serie de diferentes conceptos estéticos que se crearon para representar penetrantes y elevados ideales de belleza atmosférica, los cuales pertenecen en gran medida a vocabulario empleado en la crítica literaria y artística japonesa, los términos que fueron articulados por la tradición del esteticismo *zen* japonés y seleccionados para su aplicación en el *wabi-cha* fueron aquellos que concretaban ciertos ideales elevados como *sabi* (simplicidad), *wabi* (belleza rús-

---

<sup>262</sup> .- Sobre la relación del té con el Zen, cf. Sen Sôshitsu 1995, pp. 61-65. Para una explicación de las siete reglas establecidas por Sen Rikyû que definen la actitud del practicante de *chadô*, cf. *ibid.*, pp. 31-42.

<sup>263</sup> .- Sobre las categorías estéticas japonesas que evolucionaron en gran medida en relación con los principios del budismo Zen influyendo a las artes practicadas en este contexto, ver arriba, pp. 168-198.

tica), *suki* (elegancia sutil), *shibui* (reserva elegante), *ma* (espacio o intervalo), *mushin* (no-mente), *fûryû* (elegancia flotante), etc.<sup>264</sup>

Tales preceptos o términos clave, que fueron también adoptados y asimilados en mayor o menor medida en otras numerosas artes influidas por la tradición del budismo de Meditación, son los que dan forma a esta singular forma de contemplar la belleza en la que todo lo no esencial es eliminado para conseguir la unión con la naturaleza. En el caso del “camino del té”, esto se traduce en una apreciación de la belleza concreta que emana de cada uno de los materiales y objetos que entran en funcionamiento en una sesión de té.

En cuanto a los elementos constructivos de sala de té, la apreciación de este tipo de belleza se manifiesta en la rudeza de las paredes de barro, en los techos de bambú sin revestimiento, y especialmente en el hecho de que en muchas ocasiones al menos una de las columnas estaba constituida por un tronco no totalmente pulimentado y provisto de su corteza. Cada uno de los componentes de la estancia muestra el mismo espíritu y la misma estética, pues se busca una creación enteramente basada en las características del arte Zen.

Centrando la atención en la sala de té, puede observarse como su reducido espacio produce una sensación de sublime austeridad y simplicidad, lo cual se ve reflejado también en la decoración, en la que mediante la ausencia de lujo y la consecuente pobreza material se expone una desnudez llena de fuerza y vitalidad. Cuando todos los elementos de la sala se disponen armonizando entre sí, es cuando puede producirse una atmósfera en la que se encuentran relacionadas

---

<sup>264</sup> .- Como fue señalado anteriormente, lo que es común a estos términos, así como a otros como *aware*, *yûgen*, etc., los cuales influyeron con mayor fuerza en otras artes como la literatura o el teatro *nô*, es una cualidad de contemplación distanciada o imparcial de la belleza como un medio hacia la iluminación. Tal cualidad de “contemplación desinteresada”, ha de destacarse como una de las características principales en la tradición estético-religiosa budista del *geidô* japonés: el *tao* (o camino) del arte, al lado de los referidos términos estéticos que actuaron en conjunción para dar forma a una inmensa profusión de manifestaciones expresivas. Cf. Odin, Steve 2001, p. 19.

Sobre la tradición japonesa del *geidô* o “camino del arte”, cf. Kurasawa, Yuni-chiro 1988.



todas las características arriba citadas. De tal modo, a través de la asimetría provocada por el diseño de una estructura irregular, los distintos elementos se sitúan en una disposición dinámica mediante la que el tema principal queda resaltado. Asimismo se evita la repetición, la cual nunca se encuentra presente en la naturaleza, y se impone un sentimiento de tranquilidad y naturalidad al ser suprimidas las agitaciones y convenciones propias de los asuntos mundanos.<sup>265</sup>

En cada una de las artes que han sido integradas para dar forma a este “camino del té”, se conserva asimismo el mismo espíritu y la misma estética. Así, por ejemplo, dentro del *kadô* o “camino de las flores” existe un tipo de arreglo floral que exhibe una gran simplicidad y naturalidad, el *chabana*, el cual es especialmente concebido para entrar en relación con otras artes –entre las que se encuentran la pintura, caligrafía, arte de los metales, bambú, laca, cerámica, etc.– que también se emplean del mismo modo especial para dar forma a este “camino del té”, pues con ocasión de servir el té han de aparecer combinadas armoniosamente todas estas manifestaciones artísticas.

De este modo, con el fin de designar un momento del día dentro de un espacio en el que poder dedicarse a la contemplación de la belleza artística y natural, los devotos del *wabi-cha* eligieron la simplicidad del entorno de una pequeña y rústica sala de té, y persiguieron la ausencia de trivialidad en la misma rodeándose de objetos seleccionados de acuerdo con un gusto *zen*. Cuando un maestro de té logra expresar en este entorno una pulcritud absoluta y una sencillez total, ello da forma a la expresión de unos gestos y actos que se vuelven misteriosamente claros y profundos a medida que transcurre una sesión. El sentimiento de infinitud que puede ser logrado mediante la bebida del té y la contemplación calmada de los diferentes elementos, provoca que la casa de té se convierta para

---

<sup>265</sup> .- Como observa la maestra de té Koshikawa, Tazuko: “El sentimiento de la naturaleza ha de reflejarse tanto en el estilo de la sala de té como en los arreglos empleados para las flores y otros elementos que se utilicen para decorar la sala, los cuales han de armonizar y encontrarse equilibrados de acuerdo con la estación del año en que tanga lugar la sesión de té”. Entrevista a Koshikawa, Tazuko. Nagoya 30-VII-1997.

muchas personas en un verdadero santuario, un mundo aparte capaz de calmar las pasiones mundanas que acechan en el exterior.

### XIII- REPERCUSIÓN ESTÉTICA EN EL MUNDO CONTEMPORÁNEO

*Wherever satisfaction is found, in whatever act, actualize this.*<sup>1</sup>

Ya en los albores del tercer milenio de la era cristiana, y una vez inmersos los seres humanos en un mundo que se pretende concebir cada vez como más “globalizado”, “internacionalizado” o “universalizado”, en el cual los medios de comunicación y transporte han hecho accesible el conocimiento de otras culturas, no parece que puedan existir excusas para profundizar en la historia del arte y en otros aspectos culturales de los países del continente asiático.

El hecho manifiesto de que gradualmente los países de Asia Oriental por los que se extendió el movimiento budista de Meditación estén comenzando a ser considerados como algo más que meramente exóticos –aunque, ciertamente, no aún por la generalidad de los occidentales–, unido a los avances en los métodos de investigación sobre historia del arte que han tenido lugar en los últimos tiempos, hace posible que los espectadores occidentales se muestren más receptivos y cercanos a la comprensión de los logros del arte de este movimiento.

Por lo que respecta a los habitantes de Japón, resulta evidente que se encuentran en una posición aventajada para asimilar las experiencias acumuladas en la esfera del arte del movimiento budista de Meditación, al residir en el suelo donde se han producido y desarrollado hasta la actualidad la gran mayoría de estas tradiciones. En otros países de Asia Oriental por los que el budismo de Meditación extendió una vez su influencia, la huella de este tipo de budismo es mucho más tenue al haber decaído su esplendor como forma de religión institucional desde mucho tiempo atrás. Por la parte occidental, la asimilación de este tipo de arte –así como del arte asiático en general– continúa evolucionando, como parece que no puede ser de otro modo, siguiendo unos pasos muy lentos, los cuales se iniciaron con el descubrimiento y el empleo consciente de ciertos ele-

---

<sup>1</sup> .- En Paul Reys, trad. 1994, p. 201.

mentos del arte chino y japonés por parte de algunos artistas pioneros que desarrollaron su labor en la segunda mitad del siglo XIX.

En el caso concreto de la cultura japonesa, se ha ido produciendo una evolución gradual en su seno en contacto con la cultura occidental, sucediéndose desde el inicio del periodo Meiji muchas influencias, tanto por la parte occidental como por la oriental, que han actuado de un modo recíproco y continuado. Dichas interacciones han resultado ser especialmente intensas a partir de la segunda mitad del siglo XX, tras el caos provocado por la Segunda Guerra Mundial, cuando se comenzaron a experimentar cambios dramáticos en muchos terrenos que encuentran un reflejo particularmente evidente en la obra de numerosos artistas. El panorama del mundo del arte ha ido transformándose a partir de entonces progresiva y completamente, habiéndose llegado a producir desde la segunda mitad del siglo XX una verdadera explosión en el número de artistas.

## **REPERCUSIONES DEL ZEN EN EL ARTE OCCIDENTAL**

Con respecto al fenómeno de las repercusiones del budismo Zen en el arte occidental, algunos especialistas han hecho alusión a la sugestiva influencia del budismo Zen en la obra de ciertos artistas occidentales activos durante el siglo XX. No obstante, aunque los comentarios que se han realizado por parte de ciertos artistas y críticos puedan proporcionar algunos indicios sobre el tipo de influencia que el budismo de Meditación efectúa sobre determinados artistas y obras de arte, ha de tenerse en cuenta que tales comentarios consisten fundamentalmente en percepciones personales sobre la estética de unas obras que se quieren relacionar con un movimiento budista desarrollado en alejados territorios de Asia Oriental, el cual no puede dejar aún de ser concebido como un fenómeno que resulta sumamente exótico. Por supuesto, abundan las razones para que se produzca esta consideración exótica del movimiento budista de Meditación y de su arte, pues, como todo lo que procede de Oriente, para la mayoría de las percepciones occidentales este fenómeno aparece envuelto en un aura de misterio.

Esta consideración de lo oriental en general y del budismo Zen en particular como algo exótico es totalmente natural si se tiene en cuenta el hecho visible a todas luces de que en la amplia zona del mundo “no oriental” apenas se ha comenzado a indagar sobre aquellos misterios que se perciben como consustanciales a la cultura asiática. Los estudios universitarios relacionados con esta parte del orbe terrestre comenzaron en América del Norte ya entrado el siglo XX. Una prueba palpable del desconocimiento que aún en la década de 1940 se tenía de un país como Japón puede observarse en el hecho de que durante la Segunda Guerra Mundial las autoridades americanas hubieron de encargarse de la elaboración de un estudio antropológico –el cual fue realizado principalmente mediante un trabajo de campo con prisioneros de guerra japoneses “residentes” en Estados Unidos– para poder establecer en qué medida los gobernantes japoneses estarían dispuestos a la rendición.<sup>2</sup> Como es bien sabido, finalmente se empleó la potencia indiscriminada producida por la explosión de dos bombas atómicas en territorio japonés, siendo ésta la única fórmula que logró concebir en 1945 el Gobierno estadounidense para someter a los habitantes de esta nación.<sup>3</sup>

---

<sup>2</sup> .- Cf. Benedict, Ruth. *The Chrysanthemum and the Sword*. Rutland: Tuttle, 1954 (1946).

<sup>3</sup> .- Resulta bastante menos conocido el hecho de que las autoridades norteamericanas fijaron como primer objetivo de la explosión atómica la ciudad de Kyoto. No obstante, gracias a los esfuerzos diplomáticos de algunos ciudadanos norteamericanos destinados en Japón, que supieron amar y respetar al pueblo japonés, así como su arte y su cultura –siguiendo la estela trazada por Ernest Fenollosa–, se consiguió convencer a los responsables de que la violación de la ciudad sagrada de Kyoto sería algo que los japoneses jamás podrían llegar a perdonar, por muchos siglos o milenios que transcurrieran.

Muchas son las razones que se han apuntado para explicar que los americanos se decidieran a arrojar estas bombas en suelo japonés. Aunque la razón principal que se ha esgrimido es que no existía otra manera de lograr la rendición japonesa, resulta evidente el deseo de amedrentar a los líderes de la antigua Unión Soviética, a lo que se ha de añadir el hecho de la necesidad de justificar de alguna manera ante la opinión pública norteamericana el enorme gasto económico que había supuesto la confección de una serie de bombas atómicas. La tensión y el clima de “guerra fría” provocado por estas y otras bombas durante las décadas que siguieron a la Segunda Guerra Mundial, aún se encuentra muy lejos de ser superada.

Tras la ocupación de Japón, los norteamericanos comenzaron a mostrarse muy interesados en los estudios japoneses, pudiéndose comprobar cómo este interés ha sido creciente. Tal es así que los investigadores norteamericanos han llegado a convertirse junto a los japoneses en los polos principales de la investigación sobre la cultura japonesa,<sup>4</sup> si bien existen otras culturas asiáticas a las que, con excepción de China y en menor grado Corea, apenas han dedicado la debida consideración. En el caso de los países de Europa y de otras regiones del mundo no oriental, los estudios orientales comenzaron a surgir posteriormente, encontrándose aún en un estado incipiente aunque tal vez a punto de despertar.<sup>5</sup>

A la hora de hablar sobre el tema de las repercusiones estéticas del movimiento budista de Meditación, es decir, sobre el modo en que la doctrina y la práctica de este tipo de budismo ha podido llegar a adquirir presencia en diversas artes desarrolladas tanto en Oriente como en Occidente, es preciso advertir que el fenómeno resulta ser visiblemente muy confuso. Aunque es reconocido por la generalidad de los especialistas que existe una cierta influencia de este tipo de budismo en toda la serie de artes que han sido reseñadas a lo largo de esta tesis doctoral, no suelen indicarse los diversos grados en que ésta puede manifestarse, ni tampoco parece que haya sido realizado un estudio general en que se investigue dicha influencia de modo específico en cada una de estas artes.

Además, en el caso de Occidente se ha llegado a prestar atención primordial a artes como la pintura, la caligrafía y, dentro de la poesía, al *haiku*, en detrimento de otras que también han recibido cierta influencia del budismo Zen. Todo ello induce a pensar que el proceso de apertura mental necesario para la

---

<sup>4</sup> .- A pesar del inevitable resentimiento causado, y de que resulta absolutamente imposible que pueda producirse una aceptación de los hechos por parte de los japoneses, tras la Segunda Guerra Mundial abrieron las puertas de sus universidades y centros culturales a los estudiantes extranjeros, quienes resultan ser de nacionalidad estadounidense en un gran porcentaje.

<sup>5</sup> .- Sobre los avances en la investigación en el caso particular de los estudios del movimiento budista de Meditación, ver arriba, volumen I, el apartado *Expansión del Zen: enseñanza e investigación*, pp. 41ss.

correcta valoración por parte del público occidental de las diferentes artes que se han desarrollado bajo la influencia del budismo de Meditación, supone un largo camino en el cual aún queda mucho por recorrer.

Por lo que se refiere a las potenciales repercusiones estéticas del movimiento de Meditación en el arte contemporáneo, en la mayor parte de los casos el fenómeno sobre la percepción de la influencia del Zen en las distintas artes resulta ser muy parecido. Salvo raras excepciones, cuando algunos autores occidentales se dedican al arduo empeño de investigar sobre la influencia del budismo de Meditación (o del budismo Zen) en ciertas artes o en ciertos artistas contemporáneos, se olvidan de la necesidad de discutir en qué consiste este tipo de budismo y de qué modo pudo llegar a manifestarse su influencia en las diferentes artes, para poder así analizar en qué medida esta estética *zen* ha podido hacerse palpable en las obras de determinados artistas contemporáneos.

Cuando analizan en qué consiste el budismo Zen, o cuáles pueden ser las características definitorias del arte influenciado por el Zen, muchos autores suelen realizar una destilación de las teorías planteadas por Suzuki Daisetz, refiriéndose exclusivamente de esta manera a la posible influencia *zen* en algunos pintores y estetas contemporáneos, entre los cuales se incluyen en ocasiones a artistas involucrados en artes que no han sido practicadas tradicionalmente en un contexto Zen, o que han sido practicadas de un modo muy especial.<sup>6</sup> El caso de John Cage, quien asistió a algunos cursos sobre Zen impartidos por Suzuki Daisetz en las Universidades de Harvard y Columbia, es típico de la inclusión de la música

---

<sup>6</sup>.- Tal es, por ejemplo, el caso de la música, pues salvo en la recitación de *sûtra* (jp., *okyô*) y *sûtra* cantados recitados con ritmo (jp., *shômyô*) –los cuales se realizan golpeando una especie de gran cascabel de madera (*mokugyo*) en los templos de las escuelas Tendai, Shingon y también en los templos de las escuelas Zen–, así como en la utilización del gong en algunas ceremonias y del *sakuhachi* (flauta de bambú empleada dentro del contexto de la escuela Zen Fuke y también por algunos artistas comprometidos con la práctica del budismo de Meditación como fueron Sôami o Sesshû), no se encuentra otro modo de representación de carácter musical en el budismo Zen. Entrevista a Maeda Tsunaki. Bangkok, 3-IV-2000.

por parte de algunos autores al hacer referencia a la influencia del budismo Zen en algunos artistas occidentales del siglo XX.<sup>7</sup>

En principio, ello no tendría que constituir un problema, pues en el ámbito del budismo de Meditación se considera que la actividad *zen* (*zenki*) puede ser expresada en cualquiera de los detalles de la vida cotidiana, haciendo un arte de cada uno de ellos, de acuerdo con la creencia de que la actividad *zen* es la expresión de la mente universal de Buda. Sin embargo, en el caso de artes de origen occidental que no han sido practicadas en este contexto, como puede ser el denominado *land art* —o de artes que han sido practicadas de una forma específica mediante el empleo de elementos muy concretos que sirven a sus propios fines meditativos o rituales, como es el referido caso de la música—, resulta difícil determinar si existe alguna influencia estética *zen* en una obra determinada, al carecerse de elementos formales o temáticos originales que sirvan de modelo.

Hay que considerar, por otra parte, el caso de artes valoradas en el budismo Zen como arquitectura, pintura, escultura, literatura, etc., que también son practicadas tradicionalmente en el ámbito occidental. Eventualmente, en la obra de algunos artistas occidentales se han hecho evidentes algunas correspondencias con ciertos elementos que aparecen en obras de arte *zen*, pero incluso para el crí-

---

<sup>7</sup> .- Sobre la obra de John Cage y su relación con el movimiento Zen, cf. Westgeest, Helen 1996, pp. 55-62; y Crespo García, Ana 1997, pp. 108 y 112-113. Sobre los contactos de Suzuki Daisetz con John Cage y otros artistas en Nueva York, cf. Westgeest, Helen 1996, pp. 52-55.

Según observa Mizuno Kinzaburô, hubo un aforismo *zen* que llamó la atención de este artista poderosamente: *Hibi kore kôjitsu* (cada día es un día maravilloso), lo que viene a significar en el contexto del budismo Zen que las cosas bellas no son las únicas cosas buenas, sino que hay que apreciar todas las demás cosas porque todo tiene dos caras en este mundo y sólo se puede decir algo de alguna cosa de un modo relativo. John Cage aplicó esta idea a los sonidos, de tal manera que en sus composiciones trataba de reproducir esos contrastes de un modo natural. Por ejemplo, los sonidos de la lluvia o el sonido del viento en las hojas de los árboles, o incluso el ruido de la audiencia eran elementos que podían participar en el conjunto de la composición porque él pensaba que no había necesidad de limitarse a los instrumentos tradicionales, sino producir una liberación del sentido auditivo. Cf. Mizuno, Kinzaburô: *Zen to gējutsu no setten*. (Puntos de contacto entre el Zen y el arte) 1983, pp. 36-37 y 125-127.



tico más avezado, los elementos *zen* que pueden aparecer en obras de arte occidentales son prácticamente imposibles de identificar a simple vista como portadores de alguna influencia que no sea temática o formal de la estética de este movimiento del budismo.

Sobre la dificultad existente para realizar algo que pueda ser llamado verdaderamente “arte *zen*”, así como para poder juzgar el grado de contenido *zen* de una determinada obra, resultan ilustrativas las reflexiones de Awakawa Yasuichi en referencia a la pintura *zen*:<sup>8</sup>

[...] Por lo que concierne a la cualificación del artista para pintar *zenga*, puede decirse que cuanto más profunda sea la experiencia en Zen, se encontrará más capacitado para ser un pintor de Zenga. Y del mismo modo que tan buen conocimiento en Zen es requerido para el artista que pinta Zenga, así cierta formación en Zen es necesaria para su completa apreciación.<sup>9</sup>

Asimismo, este autor aporta algunas claves para realizar una valoración del contenido *zen* en este tipo de obras:

El conocimiento del carácter de un artista y de su medio ambiente enriquecerá naturalmente la apreciación de su obra. Con el Zenga tal estudio cobra un significado especial –uno debe, ante todo, considerar la “educación” y el discernimiento Zen del artista–. La cuestión es cómo uno va a juzgar eso. En breve, ¿qué evidencia objetiva tenemos de ello?<sup>10</sup>

No obstante las dificultades existentes para la correcta interpretación de las obras de arte *zen*, Awakawa observa que cuando el artista es un monje Zen,

---

<sup>8</sup> .- Awakawa Yasuichi emplea el término *zenga* para hacer referencia a la “pintura *zen*” en el sentido más amplio del término y no sólo al arte pictórico realizado en el contexto del budismo Zen a partir de 1600. Sobre la definición e implicaciones del término *zenga*, ver arriba, p. 503.

<sup>9</sup> .- Awakawa, Yasuichi 1983, p. 29.

<sup>10</sup> .- *Ibid.*, p. 29. Stephen Addiss opina que aunque la pintura *zen* a menudo comunica sin preparación previa, es mejor entendida en su propio contexto cultural, y observa además que las biografías de los monjes pintores añaden una riqueza especial para el entendimiento de sus obras de pincel. Cf. Addiss, Stephen 1989a, p. 13.

resulta deseable revisar su linaje como una ayuda para evaluar la obra de arte, y señala a continuación la importancia de acceder al contenido *zen* de la obra:

[...] A la inversa, los críticos están ordinariamente acostumbrados a emplear su impresión sobre la obra de un artista como un medio para apreciar al hombre. Con el Zenga, sin embargo, tal apreciación debe tener en cuenta el contenido Zen de la obra, y el discernimiento del crítico en este caso es contingente sobre su grado de experiencia Zen.<sup>11</sup>

Así ocurre que aunque algunos autores han tratado de mostrar la influencia del budismo de Meditación en obras de artistas pertenecientes a varios campos del arte occidental, la mayoría han errado considerablemente en tal intento. Y ello no tanto a la hora de apuntar qué clase de influencia es la que puede percibirse, –básicamente imitación simple de formas y estilos alejada de cualquier contenido doctrinal–, sino principalmente al no aclarar lo que es entendido por ellos mediante el término “arte *zen*” y, consecuentemente, no poder demostrar las influencias del budismo de Meditación en ciertos artistas u obras de arte.

## ESTUDIOS SOBRE LA INFLUENCIA ZEN EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO

Los estudios sobre la influencia del arte de Asia Oriental en el arte occidental contemporáneo se iniciaron en la segunda mitad del siglo XIX con los reportajes que cubrían las exhibiciones internacionales. A partir de entonces se publicaron algunas obras sobre arte chino y japonés que contribuyeron al conocimiento de diversos temas del arte oriental. En cuanto al arte japonés, en el año 1889 se publicó en Berlín la obra de Justus Brinkman *Kunst und Handwerk in Japan*, que fue el primer estudio general de lo que es hoy reconocido como el estudio académico del “japonismo”, y desde entonces no han cesado de aparecer los estudios relacionados con este tema.<sup>12</sup>

---

<sup>11</sup> .- Awakawa, Yasuichi 1983, p. 30.

<sup>12</sup> .- Cf. Wichmann, Siegfried 1999, p. 12. Para una visión panorámica del desarrollo de los estudios de *japonismo*, cf. *ibid.*, pp. 11-14.

Muchas obras centraron su atención en la influencia que los grabados japoneses ejercieron en el arte de occidental, pero también se hicieron comentarios sobre la posible relación entre el budismo Zen y el arte occidental por parte de los italianos Umberto Eco y Gillo Dorfles ya en la década de los años 60.<sup>13</sup> Puede considerarse que la obra de Hugo Munsterberg, publicada en 1965 con el título *Zen and Oriental Art*, es la primera en que se estudian artistas concretos y que cubre un amplio campo de influencias en lo referente al arte contemporáneo, aunque en su exposición sobre “arte moderno” dicho autor se limitó al análisis de algunas artes de tipo visual, en concreto pintura occidental, arquitectura y grabados japoneses contemporáneos. Por su parte, Thomas Hoover también realizó ciertas apreciaciones sobre la influencia *zen* en diversas artes del periodo contemporáneo en su obra *Zen Culture*, publicada en 1977, aunque en su caso se limitó a los campos de la jardinería y la arquitectura a la hora de analizar esta influencia. El estudio de la influencia del budismo Zen en las obras de arte contemporáneo se inició hace menos de cuarenta años, habiendo de considerarse, por tanto, como una disciplina sumamente reciente.

La obra de Siegfried Wichmann titulada *Japonisme: The Japanese influence on Western Art since 1858*, publicada originalmente en 1981, es otro estudio en que se incluyen amplias referencias sobre la influencia del budismo Zen en ciertos aspectos del arte contemporáneo, explicándose aquí la repercusión de la idea Zen de la espontaneidad en la cerámica del *art nouveau* y de los ceramistas contemporáneos, así como en el desarrollo de la “caligrafía” abstracta en el *expresionismo abstracto* y el *tachismo*.<sup>14</sup> Uno de los hitos en el estudio de esta materia es el marcado por la tesis doctoral de Helen Westgeest, publicada en 1996, sobre la influencia de la estética Zen en la pintura de la década de 1950. En realidad, el contenido expuesto en esta obra no encuentra exacta correspondencia con el título propuesto, “Zen in the fifties: Interaction in art between East

---

<sup>13</sup> .- Cf. Dorfles, Gillo 1961; Eco, Umberto 1962.

<sup>14</sup> .- Cf. Wichmann, Siegfried 1999, pp. 302-357 y 380-406.

and West”, y no porque esta autora explique que su primera intención fue realizar un estudio titulado “Neojaponismo”,<sup>15</sup> sino por tratarse de un estudio sobre la relación entre cierto tipo de arte contemporáneo y la estética del budismo Zen restringido a los campos de la pintura, la caligrafía y la música. Puede observarse asimismo la discordancia en este aspecto en el caso de la obra de Ana Crespo García publicada en 1997,<sup>16</sup> dedicada del mismo modo al estudio de esta interacción entre estética *zen* y arte contemporáneo.

En cuanto al énfasis concedido casi exclusivamente al arte de la pintura por parte estas dos autoras que en la década de 1990 se refirieron a la influencia del “Zen” en el arte contemporáneo, hay que señalar que es totalmente cierto que la pintura es considerada como muy importante tanto en la esfera oriental como en la occidental; sin embargo, ambas parecen olvidarse al titular sus obras de que existen también otras artes que aparecen bajo la influencia del Zen, las cuales, aunque no hayan recibido la consideración de “artes mayores” o “artes de vanguardia” en Occidente, presentan todas ellas idéntica consideración en su contexto oriental original.

Tras la exposición de estos ejemplos representativos de los esfuerzos realizados en la última década del siglo XX con la finalidad de estudiar la relación del arte originado en el budismo de Meditación con un determinado tipo de arte contemporáneo, a continuación serán revisadas las aportaciones de la estética de este especial tipo de budismo durante el periodo contemporáneo en las diferentes artes que han sido expuestas en la segunda parte de esta tesis doctoral. Tales actividades artísticas –que pueden estar influidas en mayor o menor medida por la estética del budismo Zen– encuentran manifestación en el siglo XX tanto en la esfera oriental como en la occidental. Con el propósito de facilitar en lo posible el estudio sobre la repercusión del budismo de Meditación en las diferentes artes practicadas en el periodo que actualmente se denomina “contemporáneo”, han

---

<sup>15</sup> .- Cf. Westgeest, Helen 1996, p. 215.

<sup>16</sup> .- Cf. Crespo García, Ana 1997.

sido introducidos una serie de epígrafes correspondientes con los capítulos que van del noveno al decimosegundo, en los cuales se analizará el estado actual de estas artes junto con la influencia que se ha derivado ocasionalmente en las obras de ciertos artistas a lo largo del siglo XX.

Se atenderá a este fenómeno de las repercusiones estéticas del budismo de Meditación desde una perspectiva general, analizando el fenómeno que supone la influencia estética de este tipo de budismo en ciertas manifestaciones contemporáneas, en lugar de insistirse en mostrar dicha influencia en la obra de artistas concretos.<sup>17</sup> No obstante, resulta interesante resaltar algunos ejemplos significativos de obras que pueden evidenciar una cierta influencia, bien sea esta temática, formal o derivada de una efectiva asimilación de los principios doctrinales del budismo de Meditación por parte de sus creadores, pues lo que resulta necesario entender cuando se investiga sobre la influencia *zen* en ciertas manifestaciones expresivas, es que no sólo es preciso considerar los aspectos formales o temáticos aparentes en ellas, sino indagar en la verdadera influencia que la vivencia de la doctrina del budismo Zen ha ejercido en cada artista en particular.

## ARQUITECTURA

Son muy variados los elementos de la arquitectura de los templos Zen que han pasado a formar parte tanto de las viviendas tradicionales japonesas como de muchas viviendas de otros países occidentales durante el periodo contemporáneo. No obstante, en el caso de las viviendas japonesas no hay que pensar que cualquiera de los elementos contenidos en ellas derivan de la influencia de la cultura Zen, pues son el resultado de la adaptación de elementos de muy diversa procedencia que se conjugan para producir la apariencia de la arquitectura de la casa japonesa tradicional.

---

<sup>17</sup> .- Sobre la relación con el budismo Zen de algunos artistas norteamericanos, europeos y japoneses y su obra realizada durante la década de los años 1950, cf. Westgeest, Helen 1996.

## INFLUENCIA DEL ESTILO ZEN EN LA ARQUITECTURA RESIDENCIAL

Según expone Hoover, la casa clásica japonesa de la actualidad es el producto de una evolución acaecida durante dos milenios de adaptación y mezcla de dos tradiciones arquitectónicas distintas, el santuario *shintô* del periodo Yayoi y el modelo chino. Tal modelo chino fue iniciado con la arquitectura de palacios de la dinastía T'ang durante el periodo Nara y culminó en los diseños empleados a partir de los modelos ofrecidos por los monasterios del budismo Ch'an.

La influencia del budismo Zen en los campos de la arquitectura y la jardinería se extendió desde los templos a la arquitectura residencial. El proceso se inició con la adaptación de la residencia del abad o monje principal de un templo Zen para la creación de nuevo tipo de vivienda, el *shoin*, que llegó a ser característico de la clase guerrera a partir del periodo Muromachi. Este estilo, que fue empleado originalmente para las residencias de los guerreros *samurai*, pasó a convertirse con el paso del tiempo en el modelo de la arquitectura japonesa residencial. De modo similar, la sala de té de estilo *shoin* fue usada como modelo para la construcción de salas de té en tiempos posteriores (fig. 31)<sup>18</sup>

Resulta preciso observar aquí que la influencia de la casa *sukiya* se ha extendido en cierta medida por todo Japón, aunque parece una exageración decir que su influencia se ha extendido al conjunto de la arquitectura japonesa.<sup>19</sup> La influencia de la residencia *shoin*, por el contrario, ha penetrado en los hogares de millones de japoneses. No obstante, no hay que pensar que los propios japoneses –que, en general prefieren la severidad de diseños y los espacios vacíos en sus moradas– sean muy conscientes de tal influencia, habiendo absorbido de

---

<sup>18</sup> .- Cf. Imaeda, Aishin 1983, p. 52

<sup>19</sup> .- En opinión de Munsterberg: “No sería exagerado decir que a través de la casa de té el espíritu del Zen ha impregnado toda la arquitectura japonesa”. Cf. Munsterberg, Hugo 1993, p. 108. Sin embargo, las casas de té no fueron muy importantes más que para las personas que practicaban el *cha-no-yu* (principalmente maestros de té y monjes Zen), por lo que estas casas de té no han jugado un papel destacado en el diseño de las residencias u otros tipos de edificios en Japón. Entrevista a Inaba Hidetoshi. Tokyo, 27-IV-1997.

modo natural las tendencias arquitectónicas que se encontraban presentes en su suelo natal desde tiempos inmemoriales junto con otras procedentes de la civilización occidental.

Algunos de los elementos característicos de los templos Zen y de las casas de té que aparecen en las viviendas clásicas japonesas son su cercanía con la naturaleza –con la estructura de los edificios realizada en armonía con el paisaje natural o el jardín circundante–, y el uso de materiales naturales, como pueden ser bambú, juncos, madera, piedra, papel vegetal, etc., que los japoneses han sabido aprovechar de forma admirable para sus viviendas. En el empleo de todos estos elementos se muestra un sentimiento de veneración por la naturaleza, existente desde tiempos muy remotos en Japón, el cual se encuentra inspirado por las dos principales religiones existentes en este país: el *shintô* y el budismo.

Los elementos que aparecen en las casas tradicionales son derivados en gran medida del estilo *shoin* de arquitectura empleada tanto en los templos Zen como en las residencias *samurai* del periodo medieval, aunque muchos de los elementos de este estilo se encuentran asimismo presentes en las casas de té. Algunos elementos de este estilo de arquitectura que hoy día pueden ser encontrados en las casa japonesas son las puertas deslizantes recubiertas por papel o seda sobre un marco de madera, (*akari-shôji* o *fusuma shôji*),<sup>20</sup> que están encargadas de dividir las distintas estancias, los *tatami* o esteras de paja trenzada que se disponen sobre el suelo de madera de lado a lado definiendo el tamaño de las habitaciones, el *genkan* o vestíbulo de entrada por el que se accede a la vivienda, la estantería de madera de forma asimétrica encajada en la pared (*chigai dana*), el *tokonoma* o espacio abierto en la pared elevado ligeramente del suelo, y, finalmente, un amplio ventanal con vistas al jardín.

---

<sup>20</sup> .- El *shôji* es un tipo de partición que comenzó a usarse a partir del periodo Heian, el cual viene acompañado de columnas cuadradas donde se encajan este tipo de puertas realizadas de papel con diseños decorativos (*kara-kami*) o bien con pinturas de tinta o pigmentos de colores (*fusuma-e*). Sobre los tipos *akari-shôji* y *fusuma-shôji*, ver arriba, pp. 309-310, nota 80.

Otra característica reseñable de la casa tradicional japonesa puede apreciarse en la recepción de la luz, la cual se filtra a través de las ventanas de papel produciendo efectos sombríos al tiempo que realza las propiedades de los materiales suavizando sus colores y aumentando el sentido de naturalidad.<sup>21</sup>

El rasgo más aparente del diseño de estas residencias son las líneas rectas que enmarcan los límites del espacio, desde la delineación geométrica de las áreas del suelo a la de las paredes y particiones, encontrándose la estructura de vigas y columnas normalmente expuestas a la vista. La exclusión deliberada de líneas curvas se acompaña por la supresión de ornamentación superflua y la disposición de los muebles necesarios en el centro de las estancias más bien que en los laterales, destacando el énfasis en el uso de los materiales naturales y la búsqueda del contraste entre ellos. Todo el conjunto produce una sensación de pulcritud y sobriedad, lo cual procede asimismo de la influencia del budismo Zen, cuya filosofía y severa disciplina ha impregnado de austeridad estas viviendas.<sup>22</sup> De la ausencia de decoración o mobiliario superfluos emana una cualidad psicológica que provoca un cierto espíritu meditativo en quien las habita, aunque puede decirse que lo que se persigue no es otra cosa que la creación atmósferas relajadas en las que la vida pueda discurrir con tranquilidad.

Heinrich Engel ya expuso este fenómeno con las siguientes palabras:

[La estancia interior] provee un ambiente que requiere la presencia y participación del hombre para llenar el vacío. La habitación en la residencia occidental es humana sin la presencia del hombre, pues la presencia humana perdura en los múltiples recursos de decoración, mobiliario y utilidad. La habitación en la residencia japonesa llega a ser humana sólo a través de la presencia del hombre. Sin ella, no hay rastro humano. Así, el espacio vacío provee el verdadero espacio en que el espíritu del hombre puede moverse libremente y donde sus pensamientos pueden alcanzar los verdaderos límites de su potencial.<sup>23</sup>

---

<sup>21</sup> .- Cf. Tanizaki, Jun'ichirô 2001 (1977); 1987, pp. 8-27.

<sup>22</sup> .- Cf. Hoover, Thomas 1977, pp. 143-144.

<sup>23</sup> .- Engel, Heinrich 1964, pp. 373-374.



Tales son los elementos y rasgos procedentes del estilo *shoin* que pueden observarse en lo que hoy día se piensa que es una casa tradicional. Sin embargo, existen muchos tipos de viviendas, con muy diferentes tipos de diseños y formas, por lo que algunos de estos elementos han sido sustancialmente transformados en ocasiones. Además, se ha producido la inclusión de muchos elementos occidentales, lo que puede observarse en numerosos edificios de viviendas familiares que muestran una combinación del estilo moderno con el japonés. Lo más común en este tipo de residencias, incluso en el caso de que se encuentren el grandes edificios, es preservar al menos una habitación de estilo japonés, la cual contiene la mayoría de los elementos mencionados.<sup>24</sup>

#### **INFLUENCIA DE LA ARQUITECTURA OCCIDENTAL EN JAPÓN**

Ha sido comentada la singular belleza de algunos elementos característicos de la arquitectura realizada en madera a lo largo de los siglos en Japón. Dicha belleza es muy notable en los tejados japoneses, que fueron diseñados originalmente de forma robusta para proteger contra los elementos atmosféricos en un país donde se producen frecuentemente lluvias torrenciales, tifones, terremotos, entre otras convulsiones. Del mismo modo que en los tejados, el resto de los elementos constructivos que encuentran presencia en la arquitectura tradicional en madera han sido diseñados adaptándose al clima peculiar de Japón, siendo todos ellos muy consistentes con el fin de soportar los grandes tejados y proveer solidez al conjunto de la estructura, con lo que se produce una impresión de gran sobriedad.

Con la llegada de la influencia occidental, desde fines del siglo XIX han sido construidos muchos edificios usando materiales modernos de construcción, como hormigón reforzado, acero, paneles de cristal, etc., y se han adaptado diseños de muchos elementos estructurales, como el uso de techos planos, etc., con

---

<sup>24</sup> .- Hay que valorar que la arquitectura japonesa es muy variada y se amolda a veces a situaciones espaciales “límite”, lo que produce en ocasiones originales diseños.

lo que el uso de la madera ha pasado a un segundo plano. No obstante, los tejados u otros de los elementos constructivos característicos de los edificios modernos que son alzados empleando otro tipo de materiales diferentes a la madera, no siempre complacen a los ojos acostumbrado a contemplar construcciones de estilo japonés. En el caso concreto de los tejados japoneses, puede decirse que su belleza se encuentra solamente en la arquitectura en madera, pues éste tipo de belleza no puede ser recreada empleando materiales modernos, si bien han sido realizados variados intentos en este sentido a lo largo del siglo XX.

Muchos son los elementos de construcción y decoración occidentales que han pasado a formar parte de los hogares de millones de japoneses a lo largo del siglo XX, lo que ha provocado numerosas adaptaciones y compromisos en el estilo de vivienda japonés tradicional. Las numerosas modificaciones estructurales acaecidas, unidas a la carencia de espacio edificable en las grandes ciudades, han fomentado incluso que algunos de los elementos tradicionales hayan variado su función, lo que es notable sobre todo en las casas urbanas actuales de muchos japoneses pertenecientes a la clase media. Así, el *tokonoma* o espacio rehundido en la pared, cuyo origen probablemente se remonta al pequeño altar que se empleaba en los templos del budismo de Meditación para quemar incienso y contemplar obras de arte religiosas –y que posteriormente fue elemento indispensable de las casas de té–, ha sido incluso utilizado en ocasiones sin ningún sentimiento de profanación para colocar un armario en el que poder guardar ropa u otros utensilios.

Esta mezcla de elementos y usos puede que no convenza a los tradicionalistas, pero la realidad es que en Japón actual mucha gente gusta de conservar los elementos tradicionales al tiempo que se plantea la necesidad de emplear elementos y aplicaciones modernas en las viviendas familiares, como camas, sofás, lámparas, televisores, etc., los cuales pueden proporcionar mayor comodidad. Así, en numerosas viviendas se ha producido una adaptación de los elementos típicos del estilo japonés, que suelen preservarse íntegramente en algunas

habitaciones, tratando de armonizar con los elementos occidentales más característicos del salón principal. Hay que insistir de nuevo sobre el hecho de que el espacio disponible no suele ser muy amplio en la mayoría de las viviendas de la clase media urbana, que es el sector en que se encuentra englobado un porcentaje mayoritario de la población de Japón, por lo que los elementos tanto japoneses como occidentales que son empleados han de adaptarse a dicha exigencia.

### **INFLUENCIA DEL ESTILO *ZEN* EN EL MUNDO CONTEMPORÁNEO**

Es notorio cómo en los movimientos de arquitectura que encuentran manifestación en el Japón actual se produce un gran interés por la arquitectura de los templos Zen, aunque normalmente se empleen en muchas ocasiones materiales modernos de muy diferentes tipos a los tradicionalmente usados.

Un ejemplo de este interés puede observarse en las palabras del afamado arquitecto japonés Tange Enzo, diseñador del espectacular edificio del Ayuntamiento de Tokyo, entre otras obras notables. En una visita realizada al templo Zen Nanzen-ji en Kyoto con el fin de realizar un documental para la cadena televisiva japonesa NHK, declaraba que él se sentía mucho más a gusto rodeado de un ambiente espacial sencillo como el de los templos Zen que contemplando una arquitectura como la de Nikko, la cual, en su abigarramiento, muestra un estilo opuesto a la simplicidad y austeridad de los espacios *zen*.

### **Estilo *zen* de arquitectura en Occidente**

Tal vez debido al contraste que se hace evidente al comparar la arquitectura de inspiración *zen* con la a menudo abigarrada y excesivamente decorada arquitectura occidental, esa tendencia hacia la simplicidad presente en la arquitectura de los templos del budismo Zen y en las viviendas realizadas bajo su inspiración es sin duda el elemento más apreciado por los arquitectos occidentales contemporáneos. Así, esta carácter de simplicidad fue lo más apreciado por un arquitecto como Bruno Taut cuando consideró las posibilidades de aplicación de

la arquitectura de este movimiento a los espacios residenciales.<sup>25</sup> Otras valoraciones surgidas a partir de la influencia ejercida por la estética *zen* en la arquitectura residencial, fueron avanzadas por Frank Lloyd Wright, en referencia a la armonización o fusión de los espacios interiores y exteriores de los edificios, Walter Gropius, con sus teorías sobre la naturaleza funcional del diseño o Ludwig Van der Rohe, al enfatizar los ideales de austeridad y simplicidad. Asimismo, es muy conocido que una restricción de la ornamentación se constituyó en una de las premisas fundamentales del credo de la Bauhaus.

La influencia de la arquitectura de inspiración *zen* que ha logrado expandirse finalmente en Occidente a partir de éstas y otras valoraciones similares, se ha hecho claramente manifiesta en los hogares de muchas personas, puesto que muchos arquitectos y decoradores occidentales comenzaron hace tiempo a aplicar estos principios en sus obras. De este modo, los ideales de los arquitectos japoneses relacionados con el movimiento Zen han llegado a influenciar la arquitectura y la decoración interior de los hogares alrededor del planeta.

Sin embargo, el empleo de materiales naturales se ha visto reducido considerablemente en los hogares occidentales que presentan estas características, pudiendo observarse además que en muchos casos se producen mezclas confusas de elementos o imitaciones infames de los modelos japoneses, lo que ocurre muy especialmente cuando se emplean concepciones espaciales minimalistas con las que se relaciona erróneamente a menudo a la estética surgida del budismo Zen.<sup>26</sup>

Las influencias de la estética *zen* que se han hecho evidentes en algunos hogares de Occidente, pueden observarse en el empleo de espacios modulares y flexibles, que permiten la combinación de las funciones o usos del espacio, en el

---

<sup>25</sup> .- Cf. Taut, Bruno 1958.

<sup>26</sup> .- El arte “minimal” es un movimiento que se desarrolló hacia mediados de los años sesenta con artistas como C. Andre, R. Bladen, S. Lewitt, R. Morris, B. Naurman, R. Serra, W. Turnbull o G. Uncini. En las obras de estos artistas los perfiles rigurosamente geométricos y elementales con grandes zonas de colores puros, excluyen programáticamente la implicación emotiva del espectador.

énfasis en la textura natural de los materiales –lo cual produce una impresión más acogedora que cuando se emplean materiales modernos–, en una reducción de elementos ornamentales, y en una creciente integración de las áreas residenciales con los espacios ajardinados en el exterior. Es difícil encontrar una casa occidental de estilo japonés construida con materiales totalmente naturales, pues las exigencias de la vida moderna determinan el uso de nuevos materiales, como pueden ser el cristal, el aluminio u otros, que aporten mayor comodidad.<sup>27</sup>

### **El estilo *zen* de arquitectura en Japón**

Por parte japonesa, la tendencia a la modernización que se hace evidente en todas las esferas del Japón actual, con el subsiguiente empleo de materiales modernos en la arquitectura, no ha logrado aún, y probablemente nunca logre suplantarse a la tradición de arquitectura que emplea la madera y otros elementos naturales en la búsqueda permanente del ser humano de espacios armoniosos donde habitar.

La arquitectura japonesa contiene muchos elementos variados, no todos enteramente nativos, a pesar de que, como sucede en también en el caso de otra serie de artes, la influencia extranjera ha sido adaptada para llegar a ser esencialmente nativa por naturaleza. Sin embargo, al estudiar las diferentes formas de construcción que se han desarrollado en la historia de Japón, puede observarse que el factor que todas tienen en común es el empleo de la madera como material de construcción principal. Otro de los factores comunes a las variadas formas existentes es el gusto por la sobriedad y la elegancia que rechazó las formas más sólidas y severas de la arquitectura china, a pesar de que originalmente habían sido imitados sus modelos. Sin duda, la influencia china permanece como una huella imborrable en la arquitectura japonesa, pero ya totalmente adaptada al molde nativo a través de los siglos.

---

<sup>27</sup> .- Cf. Tanizaki, Jun'ichirô 2001; (1977); 1987, pp. 8-27.

Al ser una arquitectura caracterizada por la exigencia de construcción en madera, los arquitectos de este país han desarrollado durante numerosas generaciones esta tradición de construcción, lo que ha hecho que la profesión de arquitecto se encuentre muy relacionada con la profesión de carpintero.<sup>28</sup> Así, la arquitectura japonesa permanece como el más perfecto procedimiento en madera que nunca se haya desarrollado. Como tal debe ser valorada, y no según los estrechos cánones occidentales que presuponen que la mampostería y otros materiales modernos son las únicas posibilidades constructivas aceptables o válidas.

Puede considerarse que la arquitectura japonesa de estilo *zenshû-yo* es uno de los más perfectos ejemplos de desarrollo uniforme al haber sido mantenido este estilo durante más de ocho siglos, lo cual no es posible encontrar en cualquier otra parte del mundo. En Occidente, un cierto estilo se desarrolla como mucho durante tres siglos hasta que es reemplazado por otro de naturaleza muy distinta que, asimismo, se encuentra condenado a su extinción. La adaptación que ha tenido lugar desde la arquitectura religiosa a la arquitectura civil es otro fenómeno raramente visto en Occidente, si bien parece que esta influencia de la arquitectura de los templos Zen ha llegado a un punto de extinción –aunque tal vez sea sólo temporalmente– en vista de las necesidades que se han creado en la vida contemporánea, todo lo cual se aceleró progresivamente desde la introducción de la influencia occidental a partir del periodo Meiji.

Con la llegada del periodo Meiji, la influencia de estilos y materiales de la arquitectura occidental reemplazó el ímpetu de la antigua conexión con China que perduró a través de numerosos siglos. Tras la Segunda Guerra Mundial, después del intento de expansión que llevó a poner en peligro la civilización japonesa, la influencia occidental ha llegado cada vez a ser más pronunciada en numerosos campos, incluyendo la arquitectura, encontrándose latente la posibilidad de sumergimiento de esta nación en la mediocridad que caracteriza al mundo occidental contemporáneo. Hace tiempo que se están levantando en Japón muchos

---

<sup>28</sup> .- Cf. Coaldrake, William, H. 1990.

edificios modernos públicos y privados completamente en estilo occidental. Son numerosos los edificios (del gobierno, oficinas, etc.), o casas particulares en que se puede percibir inmediatamente la influencia occidental, la cual es evidente asimismo tanto en el gusto por la decoración de tipo occidental como en la forma de habitar esos hogares. No obstante, con el incremento del interés por los estilos japoneses que muestran los extranjeros, se ha iniciado la reevaluación de los estilos artísticos tradicionales, incluidos los de la arquitectura, resultando en conjunto una perfecta mezcla oriental y occidental en la arquitectura residencial.

Durante la mayor parte del siglo que transcurrió a partir de la llegada del periodo Meiji y el inicio de la occidentalización, la casa japonesa permaneció sorprendentemente conservadora, debido en parte debido al fuerte sistema familiar y en parte al énfasis que se puso en los años que precedieron a la Segunda Guerra Mundial en la industria pesada, lo que mantuvo bajos los salarios al tiempo que restringió la expansión del equipamiento moderno de los hogares.

Desde la Segunda Guerra Mundial el sistema familiar fue quebrantado en gran medida y se expandieron progresivamente las industrias centradas alrededor de los bienes de consumo, con el resultado de que la casa japonesa tradicional experimentó una profunda transformación. Con la celebración de los Juegos Olímpicos en Tokyo en 1964, numerosos aparatos de radio y televisión poblaron los hogares de los japoneses, pudiéndose considerar que la modernización de la casa japonesa comenzó con la introducción de dichos artículos utilitarios, así como de salones de estilo occidental, que en principio funcionaban simplemente como símbolo de clase social.

Estos salones occidentales no fueron considerados como parte integral de la casa japonesa hasta tiempos bastante recientes, y tenían poca influencia en el plan real de las viviendas. Los artículos prácticos, sin embargo, sí afectaron al diseño de las residencias de muchos japoneses, debido a que las radios, televisores, equipos de música, equipamiento de la cocina moderna, dispositivos acondicionadores del ambiente, etc., requerían una clase de espacio diferente del que se

podía encontrar en las casas tradicionales japonesas. En realidad el estilo occidental se adaptó a la casa japonesa a través de estos electrodomésticos, mas que a causa del uso de sillas, divanes u otros elementos de mobiliario que los occidentales solemos considerar básicos para la comodidad personal, pues muchos japoneses siguen prefiriendo sentarse sobre los *tatami* en sus hogares incluso hoy día, independientemente de que puedan tener al lado un sofá. No obstante, esta preferencia por los *tatami* ha cambiado mucho en la mayoría de los hogares, excepto en aquellos que suelen estar habitados por personas mayores y que fueron diseñados en un estilo enteramente japonés. Sentarse en sillas y dormir en camas ha llegado a ser aceptado como confortable y la tendencia general es hacia el uso de espacios claramente delimitados en su función como dormitorios o salones de estilo occidental u oriental.



123. Casa de una habitación. Arquitecto: Takaya Shin. Setagaya-ku (Tokyo). Constructores: Tōsei Construction Co.



El principal efecto en las casas ha sido una ordenación de los elementos, optándose en general por la elección de un estilo (occidental o japonés) cuando no hay espacio suficiente para los dos. El alto precio del suelo urbano y de las tasas que se aplican ha provocado la reducción general del tamaño de las viviendas y la aparición de módulos multifuncionales (como los llamados “2DK”, lo que significa dos pequeñas habitaciones y una cocina-comedor), o que muchas casas tradicionales hayan tenido que ser demolidas para poder dividir el terreno en varios solares.

Los hogares son indicación no sólo de las condiciones económicas y sociales que subyacen en sus diseños, sino, principalmente, de las costumbres y gustos de las personas que las habitan. Por ello, al introducirse en una casa, más que apreciar el tamaño de ésta, su diseño o el despliegue de objetos que puedan ser exhibidos, habría que tratar de observar el gusto y el orden en que los diferentes elementos se encuentran dispuestos, lo que permite descubrir muchos rasgos de carácter de sus moradores.

## **JARDINERÍA**

Puede afirmarse que la naturaleza simbólica, religiosa y espiritual de los antiguos jardines japoneses, en especial la contenida en los jardines de los templos Zen, fue la que dotó a ese arte de un carácter tan singular en Japón. Tras un periodo de gran esplendor en el arte de la jardinería que se inició en los templos de este movimiento desde fines del periodo Kamakura y se prolongó durante todo el periodo Muromachi, la influencia del budismo Zen se desvaneció a partir del periodo Momoyama, por lo que el esfuerzo por buscar lo esencial del impulso unificador con el entorno natural desapareció progresivamente, cayendo la jardinería en un simple formalismo e imitación de moldes antiguos carente de una verdadera inspiración.

Así se llegó hasta el siglo XX, cuando empezó a aumentar una vez más el interés en la creación de jardines, y los jardines de los templos Zen medievales

proporcionaron inspiración en una época en que la distribución racional del espacio habitable resultó ser un asunto de constante consideración. Así, después de años de tinieblas, el arte de la jardinería comenzó a resurgir expresando nuevas posibilidades en Japón.

Quizás en este periodo contemporáneo se haya producido una nueva comprensión del arte de la jardinería *zen*, una consideración de que los jardines medievales son altamente modernos, pudiendo entenderse sus obras incluso como un cierto tipo de arte abstracto. A diferencia de los jardines occidentales, en los que existen elementos decorativos como estatuas o fuentes artificiales y se plantan flores con vivos colores dispuestas en variados diseños geométricos, en los jardines ubicados en los templos Zen, en particular en los de estilo *karesansui*, no suele apreciarse ninguna simetría modelada o sobresalto de color. Puede pensarse que en el caso de un jardín japonés de este estilo se trata de ocultar la intervención de la mano del hombre, encontrándose el plan simbólico oculto detrás de una esmerada creación de sencillo diseño, que trata de ser un reflejo de la misma naturaleza.

El estilo *karesansui* de tipo plano, como es el tipo realizado en el famoso jardín de Ryôan-ji (figs. 35, 36), es un estilo de jardín religioso que no encuentra contrapartida en ningún otro lugar del mundo, resultando ciertamente irrisorios los intentos de demostrar que son sólo un producto más proveniente de China que se integró en la cultura Zen de Japón.<sup>29</sup>

Thomas Hoover señala que los jardineros zen eran sofisticados estetas y que en sus obras pueden reconocerse al menos dos técnicas artísticas que en Occidente no fueron descubiertas hasta el siglo XX:

La primera es el principio Surrealista, derivado de la anterior idea Dadaísta de *objets trouvés*, es decir, el uso natural o accidental de materiales estéticamente interesantes como parte de una composición artística.[...]

El segundo principio artístico “moderno” encontrado en los jardines Zen

---

<sup>29</sup> .- Cf. Kuitert, Wybe 1988.

es la dependencia sobre el expresionismo abstracto. Los jardines planos como Ryôan-ji no son calculados para representar una escena natural; son ejercicios en el arreglo simbólico de masa y espacio. Los jardineros Zen realmente crearon un nuevo modo de expresión artística, anticipándose a Occidente en varios siglos.<sup>30</sup>

Los jardines de los templos Zen son visitados hoy día por muchas personas, y en ocasiones se consiguen adaptar sus elementos característicos a las residencias privadas, aunque normalmente se produce una mezcla de elementos disonantes que en numerosas ocasiones va unida a un uso inapropiado de algunos de ellos. Un ejemplo común es el de la construcción de un jardín rodeado de vallas de bambú y con un camino de piedras que conduce hacia la casa, presidido todo ello por un agujero diseñado a modo de estanque en el que se deposita agua y un solitario pez dorado. Lo que ocurre a menudo en este tipo de jardines residenciales es que las vallas no cubren adecuadamente el recinto, y que el espacio entre las piedras del camino es a veces tan pequeño –y éstas se encuentran distribuidas de un modo tan irregular– que ha de hacerse un alarde de equilibrio para recorrer dicho camino sin salirse de él. Al no existir normalmente un sistema de agua corriente, más que las lluvias que remueven el agua del estanque ocasionalmente, el agua se vuelve inevitablemente purulenta y la atmósfera se llena de todo tipo de animales ponzoñosos. El pez, probablemente acomplejado y seguro que medio asfixiado, sobrevive en condiciones inauditas hasta que, finalmente, logra pasar a una mejor vida.

Pero a pesar de que en muchas ocasiones se produzcan errores de diseño y estilos muy formalizados consistentes casi siempre en variaciones de diseños preestablecidos adaptados a un espacio particular, y aunque sean empleados elementos muy dispares procedentes de distintas influencias para la construcción de jardines en las residencias de muchos japoneses, todavía puede llegar el momento en que todos estos elementos divergentes sean amoldados a un verdadero arte de la moderna jardinería japonesa.

---

<sup>30</sup> .- Hoover, Thomas 1977, pp. 110-111.



124. Jardín occidental de arena rastrillada,  
por Shigemori Mirei, 1938. Tōfuku-ji, Kyoto.



125. Jardín norte de piedras cuadradas y musgo,  
por Shigemori Mirei, 1938. Tōfuku-ji, Kyoto.

## PINTURA Y CALIGRAFÍA

Dentro del conjunto de las artes desarrolladas en la esfera de Asia Oriental, tal vez sean la caligrafía y la pintura con tinta las dos expresiones artísticas tenidas en mayor consideración, principalmente en aquellas zonas en que el budismo de Meditación alcanzó una gran difusión. Ello se debe principalmente al carácter directo y altamente auto-expresivo de ambas artes, lo que hace que muchos maestros de este movimiento sigan tomando los pinceles y revivan día a día las antiguas tradiciones mediante la caligrafía o la pintura atendiendo a su inspiración personal o a los diferentes motivos iconográficos establecidos como medio de actualizar las enseñanzas de esta doctrina. Los monjes de este movimiento conocen que la tinta y el papel ofrecen medios para expresar lo que no puede decirse simplemente con palabras, y que la tradición puede ser correctamente transmitida mediante el uso de este tipo de comunicación visual.

Las técnicas pictóricas y caligráficas empleadas por los maestros Zen continúan siendo de este modo una parte vital para la expresión y difusión de esta doctrina, pues, ya sea a través de la visualización de obras de arte realizadas por muchos de estos monjes antiguos o modernos, la gente puede llegar a descubrir que el arte *zen* transmite una verdad imperecedera, la cual es resultado de una renovada apertura hacia el mundo lograda por ciertas personas a través del ejercicio de la meditación.

Durante la segunda mitad del siglo XX se ha concedido una atención enorme a estas artes desde Occidente, inspirando a algunos artistas y siendo coleccionadas numerosas obras de arte por museos y particulares que son presentadas en exposiciones, lo que ha producido un cierto acercamiento por parte del público occidental. Sin embargo, dejando aparte por el momento el caso de la caligrafía, cuya representación y apreciación se encuentra condicionada por la especial naturaleza de la lengua escrita en Asia Oriental, conviene aclarar que, por lo que se refiere a la pintura, el principal interés del público occidental se ha dirigido hacia las manifestaciones de *zenga*, obviándose así una parte muy im-

portante de la producción pictórica desarrollada tradicionalmente en el movimiento budista de Meditación en China y Japón.

Por lo que respecta a la *zenga*, resulta curioso observar que algunos especialistas japoneses han omitido de sus obras las referencias sobre este tipo de pintura japonesa, al no considerar este tipo de pinturas como obras de arte ortodoxas. No obstante, dicha actitud parece estar cambiando debido a una mayor comprensión del gran poder de expresión contenido en estas obras, lo que puede comprobarse en la gran profusión del número de exposiciones de obras de maestros Zen de los periodos Edo, Meiji y Taishô a lo largo y ancho de Japón, o en la aparición de obras de *zenga* en importantes revistas ilustradas.<sup>31</sup>

Probablemente uno de los cambios más significativos para la institución del budismo Zen durante las últimas décadas del siglo XX haya sido la propagación de sus enseñanzas por el mundo occidental. Si en un principio el budismo de Meditación fue conocido principalmente a través de libros, gradualmente se han abierto muchos centros en Occidente y en el propio Japón que permiten un acercamiento a la práctica religiosa. Debido en parte a la creciente exposición a los principios del budismo de Meditación, muchos occidentales han desarrollado un interés en explorar la riqueza y originalidad de las manifestaciones artísticas Ch'an o Zen, aunque como se ha señalado tal interés se haya dirigido principalmente hacia las manifestaciones de *zenga*. Ello puede ser debido a que los poderosos trazos de tinta de muchos maestros Zen activos a partir del periodo Edo presentan mucho en común con obras que fueron producidas dentro de los movimientos pictóricos occidentales conocidos como "expresionismo abstracto" "pintura de acción", "arte conceptual", arte informal", etc., algunos de cuyos artistas fueron influidos por las obras japonesas de *zenga* e incluso por los princi-

---

<sup>31</sup> .- Stephen Addiss apunta que el cambio de actitud de estos especialistas japoneses, aparte de conllevar un mayor entendimiento sobre este tipo de obras pictóricas, puede deberse a la apertura mental provocada por la "pintura de acción", el "arte conceptual" y otras formas contemporáneas de expresión visual, las cuales parecen haber sido prefiguradas por la *zenga*. Cf. Addiss, Stephen 1989a, p. 204.

pios del movimiento Zen, preparando así al público occidental para admirar la expresividad de la pintura y la caligrafía *zen*.<sup>32</sup>

A pesar de la importancia que se concede normalmente a la pintura a la tinta dentro del conjunto de las artes *zen* y a la pintura *zenga* en particular, debido a ser las declaraciones más directas y comprensibles para un público occidental, no hay que olvidar que los principios del budismo Zen pueden ser apreciados también en una gran diversidad de manifestaciones artísticas, si bien la medida en que pueden encontrarse presentes las ideas Zen en cada una de ellas variará según el tipo de arte de que se trate y el grado de “discernimiento *zen*” de la persona que ejecuta la obra, dependiendo asimismo su percepción de la capacidad para reconocer dichas ideas por cada persona en particular.

## **PINTURA Y CALIGRAFÍA EN ASIA ORIENTAL**

Si bien es cierto que la tradición del budismo de Meditación como movimiento religioso institucionalizado se debilitó enormemente en China, Vietnam y Corea desde hace varios siglos, parece haber resurgido un interés por las tradiciones de este tipo de budismo durante el siglo XX, siendo probable que la pintura que evidencia una cierta influencia del budismo de Meditación ya sea temática, formal o impregnada de contenido doctrinal, perdure durante mucho tiempo acomodada entre las variadas manifestaciones artísticas de estos países.

Durante la primera mitad del siglo XX, destacaron en China ciertos autores que expresaron ideas o mostraron estilos pictóricos y caligráficos relaciona-

---

<sup>32</sup> .- David J. Clarke ha mostrado que los escritos sobre pensamiento oriental por autores como Suzuki Daisetz, Coomaraswamy, Okakura Kakuzô y Alan Watts fueron lecturas populares en la generación de posguerra de artistas norteamericanos. Artistas como Sam Francis, Paul Jenkins, Ibram Lassaw, Richard Lippold, Robert Motherwell, Gordon Onslow-Ford, Ad Reinhardt, Theodoros Stamos y Mark Tobey fueron ávidos consumidores de conceptos filosóficos asiáticos. Cf. Clarke, David J. 1988. El budismo Zen en particular llamó mucho la atención debido a que parecía ser compatible con lo que Daniel Belgrad ha identificado con un amplio rango de corrientes intelectuales contemporáneas que valoran la expresión espontánea como el medio preferido para la comunicación artística. Cf. Belgrad, Daniel 1998.

dos con el budismo de Meditación, como pueden ser Wa Jan-ch'ing (1884-1927) o Wang Chên (1866-1938), quienes se sirvieron del estilo de pintura o de temas relacionados con el budismo Ch'an, como puede observarse en dos de sus obras conservadas en el edificio Toyokan del Museo Nacional de Tokyo: *Bambú y uvas*, de Wa Jan-ch'ing, o *Conversando sobre budismo Ch'an mientras asan patatas*, de Wang Chên. Mientras que en la obra de Wa Jan-ch'ing se evidencian técnicas de diversos estilos de trazos de tinta característicos de buena parte de la pintura de este movimiento, en la obra de Wang Chên se muestra además un contenido de carácter doctrinal en una composición realizada con trazos de pincel bastante atrevidos, aunque suavizada mediante el empleo de colores de tonos muy diluidos.

Otros tres destacados maestros de pintura china con tinta activos en la segunda mitad del siglo XX son Ch'ang Tai-Chien (1899-1983), T'ang Hai-wên (1927-1991) y Tsao Wu-ch'i (nacido en 1921), quienes tienen en común su conocimiento de la cultura occidental. Es notable que mientras su experiencia de asimilación de técnicas occidentales les permitió "existir" en la escena del arte moderno, nunca se desviaron totalmente del medio pictórico chino tradicional. Al contrario de la creencia generalizada, la pintura nunca ha dejado de evolucionar en China. En las varias etapas de su crecimiento, la individualidad y el respeto por la tradición han actuado unidas o en oposición para producir incontables innovaciones. El ejemplo de T'ang Hai-wên, activo en la segunda mitad del siglo XX, ilustra particularmente bien este fenómeno, y su caso también es representativo de este grupo de pintores y calígrafos que emplearon diversas técnicas de óleo y de pintura con tinta.

Tras un periodo en que residió en París asimilando técnicas occidentales, T'ang Hai-wên empleó su conocimiento de caligrafía china para desarrollar su propio estilo personal de pintura con tinta que retorna a la fuente de las tradiciones chinas mientras añade un aire de libertad que pertenece completamente al siglo XX. Su obra gira sobre los paisajes como tema y la tinta como medio, y



desarrolla trazos muy personales a través de un amplio abanico de técnicas, algunas de las cuales guardan relación con las técnicas “desmedidas” de la pintura de los letrados y monjes Ch’an. T’ang practicó asimismo cierta clase de “auto-renunciación” y alcanzó una posición mental que permitía la existencia de contradicciones, lo que sin duda deriva de la filosofía del *tao* más que de un tipo de budismo cuya influencia desapareció hace tiempo de China.



126. Sin título, por T’ang Hai-wên. Tinta sobre papel, siglo XX. Colección particular.

T’ang fue actor y testigo de una verdadera revolución en la interacción entre Oriente y Occidente. Hasta 1950 la tendencia pictórica era establecida desde Occidente, desde donde se despreciaba a los llamados “copistas asiáticos” mientras se otorgaba la mayor atención a artistas occidentales influenciados por Asia. En aquella época, las únicas pinturas chinas conocidas eran piezas académicas que databan en su mayoría del siglo XIX y la larga tradición de pintura expresiva en China permanecía totalmente ignorada, incluyendo la de los grandes pintores

Ch'an como Liang K'ai o Mu-ch'i, u otros que fueron calificados en China como excéntricos o individualistas.

Como se verá en el apartado dedicado a la recepción en Occidente de la caligrafía y la pintura oriental, la situación empezó a cambiar hacia 1955, cuando el interés por la caligrafía china y japonesa comenzó a cobrar un gran auge gracias en gran parte a la labor de ciertos artistas japoneses. La gran diversidad del mundo del arte chino contemporáneo es una consecuencia de su apertura a las influencias extranjeras. Inmediatamente tras la revolución china de 1911, los argumentos entre intelectuales a favor de la tradición o de la modernidad, dieron origen a escuelas y movimientos favorables o desfavorables sobre el óleo y la tinta. Algunos pintores se fueron a estudiar a Japón y después a Europa; artistas como P'an Yü-liang, Ch'ang Yü, Tsao Wu-ch'i, Ch'u T'e-ch'un o T'ang Hai-wên pertenecen a aquellos que nunca volvieron a regresar a China. Hoy día las opiniones difieren sobre la identidad china de las obras de estos autores, pudiendo ser una misma obra considerada por algunos como china a causa de ser una pintura pintada por un chino, o vista por otros como demasiado occidentalizada para merecer este atributo.

Actualmente, existe un renovado interés en la pintura y la caligrafía con tinta en China, lo cual puede comprobarse a través de obras de pintores que trabajaron incluso en los episodios más duros de la historia de esta nación como Fu Pao-shih, Ch'i Pai-shih, Ts'ui Tzu-fan, Chu Ch'i-chan o Ch'ang Tai-ch'en, las cuales son siempre de carácter representativo y naturalista. Jóvenes pintores como Chiang Pao-lin, Tsêng Mi, Yen Ping-hui or Yang Yen Lai combinan tradición con modernidad, habiendo surgido nuevos movimientos que reflejan las tendencias del mundo del arte internacional. Las obras de algunos estos artistas han comenzado a rivalizar con las de Ch'ang Tai-Chien, T'ang Hai-wên y Tsao Wu-ch'i, siendo expuestas también en el exterior de China. Recientemente, se han realizado exposiciones de arte chino a gran escala en algunos importantes museos de China y Norteamérica que intentan reposicionar el arte de esta nación

dentro de la “modernidad”. Aunque en ningún caso parece que reflejen influencia de las antiguas tradiciones del budismo de Meditación, la obra de estos artistas chinos contemporáneos demuestra la nueva vitalidad de las artes de China, y permite comprender que la continuidad y la modernidad, lejos de contradecirse una a la otra en el arte contemporáneo, pueden enriquecerse mutuamente.

Por parte de Corea, es notorio el caso de un pintor como Jung Kwang (nacido en 1935), quien fue ordenado monje en 1962 bajo el maestro Sôn Kuha en la orden budista Chogie del monasterio de Tong-do. En 1977 ofreció la primera demostración pública de su arte pictórico en Corea, y desde entonces ha impartido conferencias de arte *zen* en varias universidades e instituciones norteamericanas, además de celebrar numerosas exhibiciones de su pintura y cerámica en Corea, Estados Unidos y Japón. Su biografía fue escrita por Kim Jung Hyu en 1982, y en 1985 el mismo Jung Kwang publicó una obra en dos volúmenes que fue seguida al año siguiente por su participación en una película sobre su propia biografía dirigida por Kim Soo Young. En septiembre de 1988 fue publicada otra obra sobre la vida de este personaje por Cho Young Am y en octubre de ese mismo año fue fundada la “Jung Kwang International, cuya primera actividad fue la apertura de la “Gallery Cadeau” en Tokyo, una galería de arte para exhibiciones permanentes. El éxito de las obras de este monje Sôn, que se sitúa fuera de las reglas hasta el punto de haber sido expulsado de su templo por su excesivo incumplimiento de las normas, tal vez se sustente en la gran energía y modernismo de sus obras, que le sitúa en una posición completamente diferente al mundo del arte coreano tradicional.

Los círculos de arte coreanos se encuentran totalmente divididos entre quienes le alaban y quienes le vituperan. Aunque ha sido concedida mucha atención a la vida y obra de Jung Kwang, como se muestra en la biografía y en la película que le fueron dedicadas, en su aparición en 1986 en los números 120 y 123 de la revista cuatrimestral “Zen Bunka” publicada por el Centro cultural de investigación de la Universidad Hanazono en Kyoto, o en la aparición de cuatro

piezas de Bodhidharma ilustradas en la revista del Museo Nacional de Corea, y a pesar de que la fascinación por su obra –causada probablemente por la supuesta mirada de este artista con unos ojos *zen*– no se reduce a pequeños círculos de estetas, su estilo de vida y sus obras tal vez excedan la comprensión de alguna gente, y no precisamente por la elevación de sus enseñanzas *zen*.

Por lo que se refiere a Japón, entre las figuras más sobresalientes que representan la tradición ininterrumpida de la pintura y la caligrafía *zen* durante el periodo Meiji destacan las figuras del practicante laico Yamaoka Tesshû (1836-1888) y del monje Zen Nantenbô Tôjû (1839-1925). Sobre Nantenbô Tôjû (Nakahara Zenchû), sus creencias *zen*, su vida y su aproximación al arte se encuentran documentadas en sus numerosos escritos autobiográficos.<sup>33</sup> En cuanto a Yamaoka Tesshû, un laico seguidor del Zen que fue consejero del gobierno, maestro de la espada y un notable calígrafo, se sabe que en 1885 conoció a Nantenbô durante una conferencia sobre el *Mumonkan* que este maestro Zen estaba impartiendo en el Sokei-ji, en Tokyo, y que a partir de entonces entablaron una relación de maestro y discípulo. Yamaoka Tesshû y Nantenbô Tôjû llegaron a fundar un centro de entrenamiento Zen en 1886 y Tesshû escribió las regulaciones que habían sido compuestas por Razan, el maestro de Nantenbô, además de otras caligrafías que fueron colgadas en la sala de meditación.<sup>34</sup>

Un día, un gran calígrafo visitó a Tesshû. Tras observar su elaborada preparación, su cuidadosa selección de implementos y sus técnicas especiales, preguntó a Tesshû cuál era su método. “El método del no-método,” observó Tesshû. “No entiendo”, dijo el sorprendido calígrafo. Tesshû respondió: “¿Quién piensas que es mejor carpintero: uno que sólo puede trabajar con los implementos correctos, o uno que puede hacerlo con cualquiera que se encuentre a mano?”<sup>35</sup>

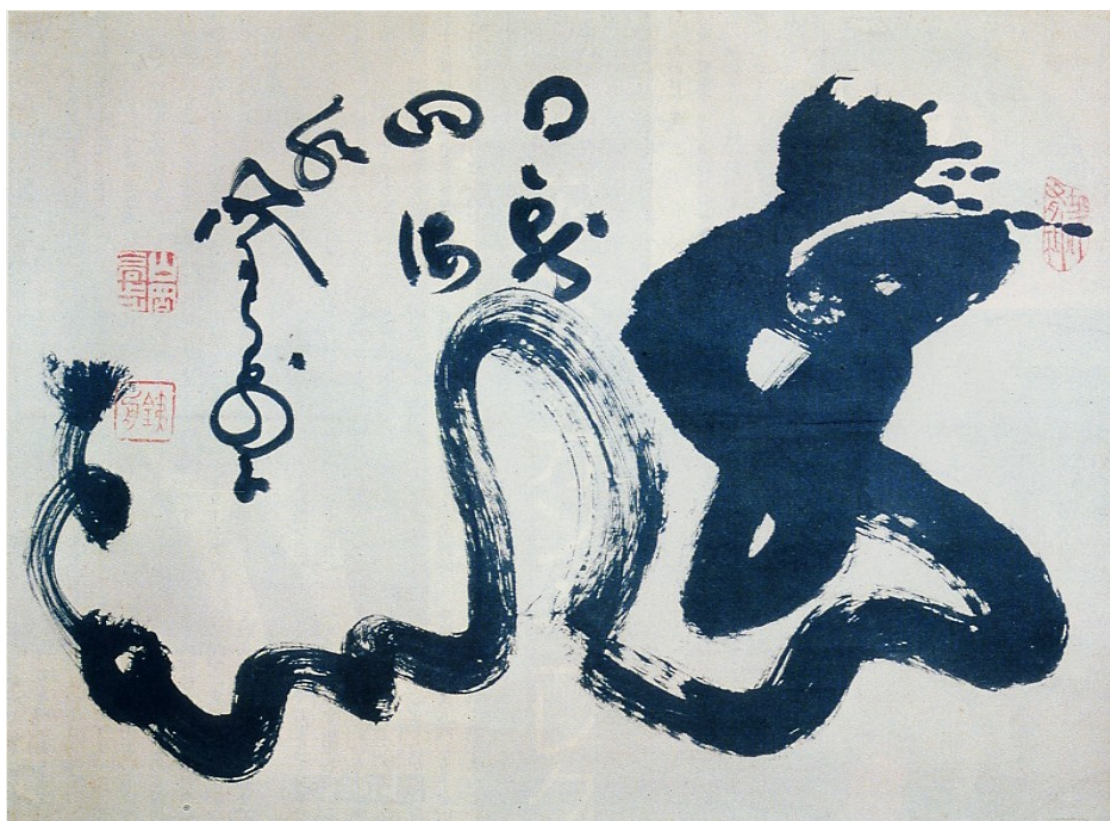
---

<sup>33</sup> .- Una biografía de Nantenbô Tôjû puede consultarse en Addiss, Stephen 1989a, pp. 186-203.

<sup>34</sup> .- Cf. *ibid.*, pp. 188-189.

<sup>35</sup> .- Cf. Stevens, John y Alice Rae Yelen 1990, pp. 15-16.

La producción artística de Tesshû supera el millón de obras, y se dice que en los últimos ocho años de su vida realizaba unas cincuenta obras de arte al día, siendo la razón principal de tal productividad recolectar dinero para la restauración de templos, para víctimas de desastres y otras causas de valor. Cada vez que Tesshû creaba una pieza, recitaba silenciosamente una oración budista: “Los seres sintientes son innumerables, imploro salvar a todos ellos”. Cuando un conocido le comentó, “Ciertamente has pintado un montón de piezas”, Tesshû respondió, “Sólo acabo de empezar. Me llevará un largo tiempo alcanzar los treinta y cinco millones de piezas”, el cual era el número de la población japonesa en aquellos momentos.<sup>36</sup>



127. *Ryû (Dragón)*, por Yamaoka Tesshû. Tinta y color sobre papel, fines del siglo XIX. Colección Gitter. En esta obra se encuentran combinadas pintura y caligrafía, pues el carácter de “dragón” ha asumido la forma de esa criatura fantástica. En la inscripción caligráfica situada en la parte izquierda puede leerse: “¡Dragón –se deleita sobre la luz del sol y los cuatro mares!–”.

<sup>36</sup> .- En *ibid.*, p. 15.

Mirando al ejemplo de la caligrafía de Tesshû (fig. 127) puede observarse como el trazo del pincel parece flotar hacia arriba y abajo del papel en una corriente sin ruptura, mostrando una enorme vitalidad que es prácticamente un estallido de energía. Los diferentes efectos que adquiere la tinta revelan la variedad y habilidad del artista con el pincel que combina trazos densos con salpicaduras de tinta en la cabeza que mira hacia arriba, mientras que el cuerpo del dragón presenta varias gradaciones del efecto conocido como “blanco sobrevolado” que acaban en la cola con un trazo brusco, espeso y oscuro que evidencia las líneas de los pelos del pincel y muestran un mínimo efecto de “blanco sobrevolado”. A diferencia de muchos artistas que asimilaron la doctrina del budismo Zen, Tesshû era un maestro consumado de la técnica al tiempo que un líder espiritual, y sus obras de caligrafía son consideradas como lo mejor del arte Zen de la era moderna.

En cuanto a Nantenbô, cuya obra introduce las tradiciones de pintura y la caligrafía Zen en el siglo XX, fue reconocido cuando contaba con 53 años de edad, a partir de 1891, como un eminente maestro Zen, aunque sus rígidos métodos de enseñanza no le convirtieron en un personaje muy popular. En los años siguientes llegó a ser abad de varios templos y fue muy activo en su obra de propagación del budismo Zen viajando por remotas regiones de Japón, dirigiendo encuentros Zen y escribiendo una serie de libros sobre temas *zen*. El mismo afán educativo regía en su caligrafía y su pintura, a través de las cuales expuso numerosos temas del budismo Zen mediante unos trazos resueltos y a menudo cargados de un gran sentido humorístico.

Uno de los temas preferidos de Nantenbô era Bodhidharma (jp., Daruma). En sus representaciones de este primer patriarca chino, Nantenbô era bastante poco convencional, siendo muchas las personas que consideraban que sus Daruma parecían más bien una especie de pulpos. Aunque el mismo Nantenbô escribió que él admiraba las pinturas de Daruma de Hakuin y Sengai, ciertamente sus propios Daruma muestran características muy diferentes, siendo realizados me-

diante líneas muy simples y en muchas ocasiones sin dibujar la nariz. Según manifiesta Addiss, el estilo de Nantenbô es derivado en definitiva del de Hakuin, pero en lugar de la rica mezcla de tonos que muestran las pinturas de este maestro, las obras de Nantenbô adquieren un lustre en su tinta que sugiere la superficie brillante de la laca negra. Asimismo, este autor manifiesta que aunque el humor visual de Nantenbô ha sido comparado con el de Sengai, el humor de este último es más gentil en comparación con la rudeza y fuerza del de Nantenbô.<sup>37</sup>

Nantenbô alcanzó en su tiempo gran fama con su pintura y su caligrafía, siendo su producción, si no como la de Tesshû, también muy considerable. La tinta parece flotar desde su pincel, y puede ser percibido el poder de energía y concentración de sus trazos en cada una de sus obras, si bien manifiesta una fuerza mucho mayor en su caligrafía. Sobre la caligrafía pensaba que debe surgir de la fuerza de un espíritu concentrado, y declaraba que si simplemente se escribiese con el pincel los caracteres nacerían muertos.<sup>38</sup>

A la edad de ochenta y seis años, Nantenbô pintó una de sus obras más conmovedoras, la titulada *Procesión de monjes mendicantes* (fig. 128). En esta obra, que consiste en una pareja de rollos verticales, puede observarse el humor de Nantenbô presentado con una gran simplicidad y fuerza de expresión a través de una serie de figuras representadas con un mínimo de líneas. Las figuras más cercanas y más alejadas portan un báculo rústico como el que se conoce que era usado por Nantenbô en su enseñanza del Zen. Los tonos de tinta se hacen más ligeros a medida que los monjes desaparecen en la distancia y un sentido de movimiento es logrado mediante la posición de los pies de las dos figuras más cercanas y los ondulantes trazos de los monjes que conducen hacia la caligrafía. El juego visual entre los dos tipos de figuras (unas caminando de frente y otras de espaldas a los espectadores), produce una sensación de plenitud.<sup>39</sup>

---

<sup>37</sup> .- Cf. Addiss, Stephen 1989a, pp. 191-192.

<sup>38</sup> .- Cf. *ibíd.*, p. 192.

<sup>39</sup> .- Cf. *ibíd.*, p. 203.





128. *Unsui takuhatsu zu* (Procesión de monjes mendicantes), por Nantenbô Tôjû. Tinta y color sobre papel, 1919. Museo de Historia y Cultura Zen de la Universidad de Komazawa, Tokyo.



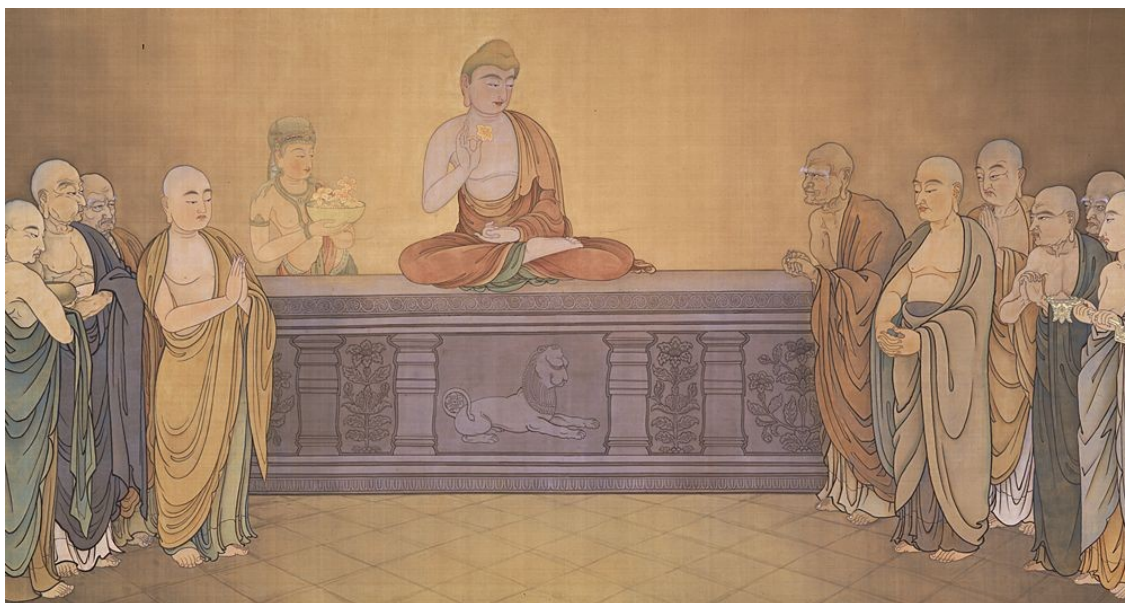
Esta obra de Nantenbô es un ejemplo del gran interés existente por sus composiciones tanto en Japón como en el exterior. Inicialmente propiedad de un templo japonés, esta obra, pasó a formar parte de la colección Gitter en Estados Unidos, y a fines del siglo XX volvió a regresar a Japón para ser expuesta en una exhibición de *zenga* de esta colección en el Museo Shôtô (Shôtô Bijutsukan), del 10 de octubre al veintiséis de noviembre de 2000. Actualmente, reside en el Museo de Historia y Cultura Zen de la Universidad de Komazawa (Zen Bunka Reikishi Hakubutsukan), en Tokyo, que fue inaugurado el 1 de junio de 2002.

La obras de Nantenbô muestran cómo un verdadero maestro de cualquier época puede seguir la tradición al tiempo que contribuye a nuevos estilos y nuevos temas. Su obra, influenciada por la de Tesshû exhibe una rudeza y poder que puede recordar a Hakuin o Shunsô y un sentido del humor que puede ser comparado con el de Sengai, pero el espíritu individual de Nantenbô es aparente en cada una de sus caligrafías y pinturas. Según observa Addiss sobre el papel de Nantenbô en la historia del arte Zen: “Él es no sólo uno de los artistas notorios del siglo XX, sino que en su vida y obras representa al Zen acomodándose con la era moderna. Como los monjes artistas anteriores a él, comunica percepciones Zen universales; al mismo tiempo expresa los dilemas de su propia época y sus únicos esfuerzos para confrontarlos. Todas sus obras son autorretratos, y todas son enseñanzas Zen”.<sup>40</sup>

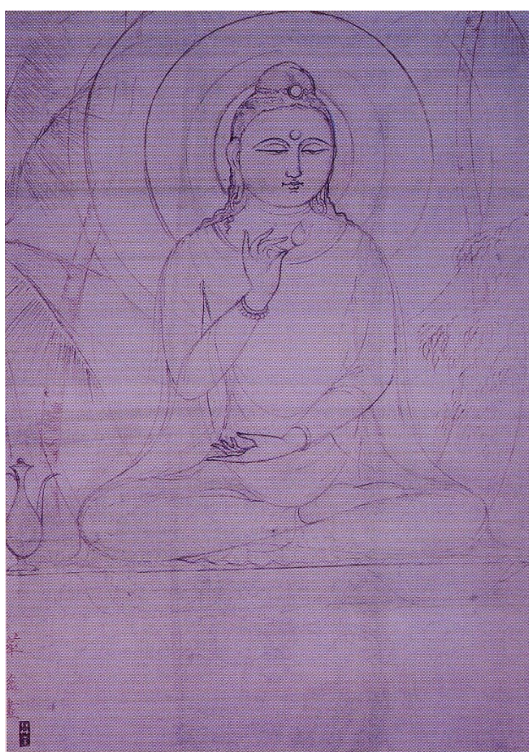
La doctrina del budismo Zen penetró de tal modo en Japón que algunos de sus motivos iconográficos característicos pasaron a formar parte de la tradición de la pintura japonesa ya desde el siglo XVI. Un ejemplo de esta influencia puede notarse en la obra de artistas activos durante el siglo XX como los pintores de Nihonga Hishida Shunsô (1874-1911) y Murakami Kagaku (1888-1939), quienes pintaron el tema de Buda permaneciendo en silencio mientras sostiene una flor, el cual apenas había sido representado en la historia de la pintura *zen*.

---

<sup>40</sup> .- Cf. *ibíd.*, p. 203.



129. *Bishô (Sonrisa)*, por Hishida Shunsô (1874-1911). Tinta y color sobre papel, 1897. Museo Nacional, Tokyo. Puede observarse cómo Buda se gira hacia el sonriente anciano Kâśyapa.



130. *Buda impartiendo un discurso*, por Murakami Kagaku (1888-1939). Pigmento negro sobre papel azulado, 1924. Colección privada. La figura, esbozada en breves líneas, sostiene una flor y mantiene la boca cerrada, en referencia al discurso sin palabras que define la transmisión del Zen.

A pesar de que existe una gran tradición de arte pictórico y caligráfico japonés que muestra la influencia del budismo Zen, Munsterberg asegura que en el mismo Japón pocos de los destacados pintores contemporáneos muestran alguna influencia Zen.<sup>41</sup> Según analiza este autor, “Ello se debe en parte a causa del tremendo impacto que la pintura al óleo occidental ha tenido en los artistas japoneses y en parte a causa del hecho de que los pintores conservadores que trabajan en un estilo tradicional miran hacia otras partes del arte japonés como la pintura decorativa de biombos de Momoyama, los rollos narrativos de Yamato o los grabados del *ukiyo-e*”.<sup>42</sup>

No obstante, incluso dejando aparte la labor artística de numerosos monjes Zen que hoy día siguen empleando sus pinceles, es evidente que cada vez comienzan a surgir en escena en mayor medida artistas del pincel japoneses que muestran dicha influencia en los motivos o estilos de sus obras. Entre los artistas laicos que se desenvuelven en el medio de la pintura a la tinta y presentan cierta influencia del estilo y la mentalidad de la pintura del budismo de Meditación, puede citarse a Kohama Shikei (1924-), perteneciente a la Sesshû Kokusai Bijutsu Kyoukai (Sociedad de Arte Internacional Sesshû). Las pinturas paisajistas *suiboku* de Kohama Shikei, como pueden ser las tituladas *Montaña profunda* (1998) y *Casa blanca* (1999), celebran la gloria de la naturaleza. Tomando como punto de partida la evidencia de que todos los seres que nacen en este planeta deben vivir juntos bajo el mismo cielo y sobre la misma tierra, Kohama produce obras que comunican mensajes a favor de la naturaleza. Aunque sus propósitos creativos se centran en dicho tema, sin duda sus obras trascienden la simple representación de un paisaje para ser más bien la representación del dinamismo de la naturaleza y, mediante su gran atención a todos los detalles de la naturaleza, aludir a la necesidad de tomar responsabilidad sobre el mundo en que vivimos, el cual se encuentra seriamente amenazado debido a la obra de los seres humanos.

---

<sup>41</sup> .- Cf. Munsterberg, Hugo 1993, p. 146.

<sup>42</sup> .- *Ibid.*, p. 146.





131. *Casa blanca*, por Kohama Shikei. Tinta y pigmento sobre papel, 1999. Colección privada.

Destacan asimismo otros artistas activos durante el siglo XX que se han servido del medio de la pintura a la tinta junto con los principios estéticos y espirituales de este arte para producir obras que parecen tener el poder de penetrar en las cosas ordinarias con notable intuición y discernimiento. Entre ellos se encuentran figuras como Aoki Junzan (1927-), quien al igual que Kohama Shikei pertenece a la Sesshû Kokusai Bijutsu Kyoukai y realiza sobre todo temas de la naturaleza, o Taniguchi Shoun (1935-), quien en su obra *Fudoushin* (*Mente firme*, 1999) representa el vestido de un Daruma pintado de un solo trazo. En otro de sus Daruma, titulado *Meikyou shisui* (*Mente clara, calmada*, 1999), aparece a la izquierda el *kanji* de Zen, y del hábito de Daruma surgen sus dos manos como si estuviera en oración (fig. 132). Ciertamente, el tema de Daruma es uno de los más reproducidos tanto por monjes Zen como por laicos de tiempos antiguos y modernos, lo cual es fácil de comprobar si se tiene ocasión de contemplar el catálogo de una exposición cualquiera sobre pintura Zen.



132. *Meikyou shisui* (*Mente clara, calmada*), por Taniguchi Shoun. Tinta sobre papel, 1999. Colección privada.

Un artista japonés cuya obra ha conseguido una gran atención en el mundo del arte contemporáneo es Hamano Toshihiro, quien trata de manifestar su visión de que el esclarecimiento espiritual se logra mediante la “nada” del Zen, según declara en las palabras de introducción al catálogo de una exposición de sus obras que fue celebrada en varias ciudades de Europa, incluyendo Madrid, entre los meses de noviembre-diciembre de 1991.<sup>43</sup> En este mismo catálogo, Hamano observa que a finales de los años 60 sintió profundamente que un “verdadero” artista sólo podía surgir a través de una comunión del alma, y fundó el grupo de arte contemporáneo Ryû en 1971. A través de las experiencias que este

<sup>43</sup> .- Cf. *Zen: Hamano & Ryû. Contemporary Art from Japan* 1991, p. 11.

grupo fomentó durante la década de 1980, Hamano llegó a la conclusión de que las perspectivas del arte se abrirán si se llega a la profundización de la cultura oriental y occidental.<sup>44</sup>

Aunque Hamano se sirve de un lenguaje pictórico internacional en el que la abstracción de las formas juega un papel fundamental, empleando materiales como óleo y acrílico sobre lienzo, granito, láminas de acero u otros materiales de clara influencia occidental, en cualquier caso busca dar una expresión contemporánea a las ideas estéticas del budismo Zen. Ha de observarse que, a diferencia de gran parte de la pintura contemporánea occidental –o de la de otros miembros japoneses de su grupo– que exhibe una supuesta influencia del budismo Zen pero en la que se ha llegado a desintegrar totalmente la forma, las obras de Hamano nunca pierden la referencia de la figura de los objetos que se representan.

Todas las obras que fueron presentadas en la referida exposición de Madrid, excepto una representación simbólica del otoño realizada con hojas recogidas de un parque cercano a la sala donde fue celebrada, exhibían un lenguaje figurativo dedicado en gran parte a celebrar motivos derivados de la arquitectura japonesa tradicional. Así, por ejemplo, en la obra titulada *Casa de té* (fig. 133), aunque a primera vista se reciba la impresión de una simple confluencia de líneas elásticas unidas entre sí, rápidamente se puede observar la representación de una sugerente entrada a la que puede accederse a través de un escalón; y a pesar de su carácter aparentemente simple, esquemático y deformado, pueden distinguirse distintos componentes de una casa de té como son el tejado apuntado o la puerta deslizante de entrada. En todos los casos, ya fueran casas de té, dioses o pagodas, en estas obras Hamano logró realizar estructuras visibles que definen rotundos contrastes entre las masas espaciales y las formas representadas.

Estas pinturas mentales de Hamano crean espacios meditativos que revelan una dimensión espiritual. La compenetración entre espacio vacío y pintado,

---

<sup>44</sup> .- Cf. *ibíd.*, p. 11.

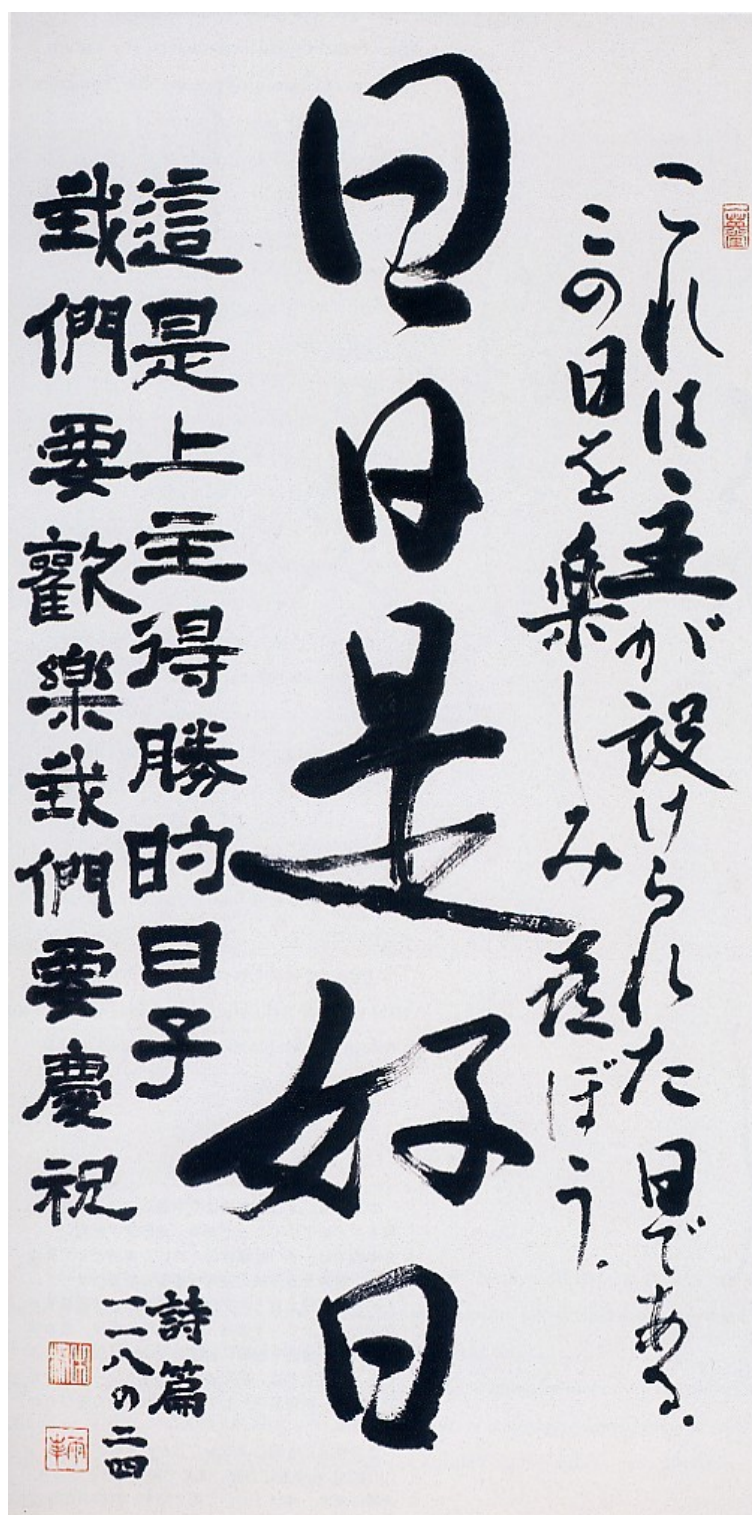
el uso de pintura monocroma sutilmente esparcida con aerógrafo, la combinación de líneas curvas y rectas, etc. todos son elementos contrastantes mediante los que el artista trató de disolver la relación entre sujeto y el objeto, es decir, reflejar la idea de la no dualidad.



133. *La casa de té*, por Hamano Toshihiro. Óleo y acrílico sobre lienzo, 1991.

En el campo de la caligrafía, existen numerosos ejemplos de artistas japoneses contemporáneos que destacan por hacer uso de estilos caligráficos cursivos empleados por monjes del movimiento de Meditación, y por añadir en ocasiones frases poéticas características de la caligrafía de este movimiento budista. Así, por ejemplo, en la caligrafía de Nakamura Uho (1918-) titulada *Días gozosos de acompañar al dios* (1999) aparecen en el centro las palabras *hi bi kore koujitsu* (cada día es un buen día), que forman una frase perteneciente a la tradición Zen.





134. *Días gozosos de acompañar al dios*, por Nakamura Uho. Tinta sobre papel, 1999. Colección privada. No todos los elementos temáticos de esta caligrafía guardan relación con el budismo Zen. Así, mientras a la izquierda aparece un texto en chino del Libro de los Salmos 118-24 del Antiguo Testamento, a la derecha se reproduce el mismo pasaje escrito en japonés.



Otro interesante calígrafo que se desenvuelve con los temas y los estilos del budismo Zen es Nakahama Kendô (1941- ), hijo de un monje vinculado a un templo de la isla de Sado, quien pertenece al grupo Tôhō Shodōin desde el año 1968 y al grupo Teikōkai desde 1972, y es profesor de la Universidad Shukutoku desde 1997.

En la exposición titulada *Bashō “Oku no hosomichi” no ku o kaku* (Frasas de “Oku no hosomichi” de Bashō), que fue realizada del 1 al 6 de junio de 1999 en la Galería de Tokyo K·A·N·A, exhibió numerosas y variadas caligrafías con textos de la obra de Bashō, algunas de las cuales presentan sólo el *haiku*, mientras que otras también incluyen la introducción de Bashō al poema. Cada una de las obras presenta un estilo peculiar acorde con el contenido, produciendo efectos gráficos de gran plasticidad. Asimismo, este autor realiza obras en las que se muestra de modo evidente su intención de expresar las enseñanzas del budismo Zen (fig. 135).



135. *Mu (Nada)*, por Nakahama Kendô. Tinta sobre papel, 2002. Colección privada.

En adición a su gusto por los temas *zen*, en muchas obras de Nakahama Kendô como la aquí presentada puede reconocerse una gran habilidad técnica, por ejemplo en las líneas fluidas, en las composiciones balanceadas y simplificadas, y en su capacidad de presentar ideas mediante imágenes sólidas plenas de vitalidad en las que el artista introduce su espíritu en cada trazo de pincel.

Aunque, según fue reflejado por Munsterberg, pocos de los destacados pintores japoneses contemporáneos muestran alguna influencia Zen, habiendo girado hacia la pintura al óleo occidental o hacia otras partes del arte japonés,<sup>45</sup> lo cierto es que puede comprobarse la existencia de una tradición de arte pictórico y caligráfico con tinta y pincel que, aunque sea abordada en ocasiones por laicos, expresa una gran influencia de los estilos de caligrafía y pintura del budismo Zen, con lo que estos artistas reafirman así su herencia japonesa frente a la pintura de influencia occidental aparecida a partir del periodo Meiji (1868-1912).

Refiriéndose solamente a dos artistas japoneses como son Munakata Shiko (1903-1975) y Okada Kenzô (1902-1982), Munsterberg opinó que entre aquellos que reclaman una herencia Zen, de lejos el más vital y original es el artista Munakata Shiko, “quien tanto en los temas elegidos como en el estilo empleado refleja claramente sus creencias Zen”. Según el análisis de Munsterberg sobre las obras de este artista: “Muchos de sus grabados así como pinturas de tinta y caligrafías son definitivamente Zen en inspiración, mostrando santos budistas, paisajes abstractos similares a aquellos de los pintores Zen Ashikaga y rollos caligráficos de dichos Zen. Su manera de trabajar es incluso más característica de la aproximación Zen”.<sup>46</sup>

El modo de trabajar de Munakata era de una gran concentración sobre el *hanshita* (dibujo en un papel fino que es revertido y encolado en un bloque como guía para cortar), y se comportaba sobre ese bloque de modo robusto, natural e

---

<sup>45</sup> .- Cf. Munsterberg, Hugo 1993, p. 146.

<sup>46</sup>.- *Ibid.*, p. 146

instintivo, habiendo llegado a ser comparado por Yanagi Sôetsu, líder reconocido del Movimiento de artes populares (Mingei) y fundador del Museo de artes populares (Mingeikan), con una bestia salvaje, a través de cuyas obras puede sentirse la perdida voz genuina de la naturaleza. Ya fuera en pintura o en grabado, la fuerza y la rapidez con que Munakata trabajaba es legendaria. El hecho de no permitir la interrupción de la inspiración con elucubraciones conscientes ha sido casi siempre una meta de los pintores orientales, muchos de los cuales muestran su recelo sobre el razonamiento intelectual.

Además de pintor al óleo, Munakata Shiko es con Hiratsuka Un'ichi (nacido en 1895) el otro gran maestro del blanco y negro del movimiento de grabados denominado *sôkaku-hanga*. Por lo que respecta a la pintura o estampación de grabados (en japonés, *hanga*), en un principio había sido empleada para reproducir textos budistas sagrados y no será hasta la segunda mitad del s. XVII, en el periodo Edo, cuando se pasará de reproducir la palabra escrita a la transformación del grabado en una forma creativa pictórica que fue denominada *ukiyo-e* (“pintura del mundo fluctuante” o “pintura del mundo que pasa”).<sup>47</sup>

A diferencia del movimiento conocido como *shin-hanga* (“nueva xilografía”), que encarnaba la nueva tendencia de grabado que se desarrolló durante el periodo Taishô (1912-1926) empleando todavía las técnicas tradicionales de *ukiyo-e* y siguiendo trabajando en equipo (diseñador, grabador e impresor) pero introduciendo temas acordes con la vida moderna,<sup>48</sup> el movimiento *sôkaku-hanga* (“grabados creadores”), que puede considerarse surgido en 1904 y cuya activi-

---

<sup>47</sup>.- Este vocablo, aunque contiene otras connotaciones, se utiliza para designar a un mundo de placer desarrollado por y para la clase de los comerciantes, que se había convertido en el grupo social emergente durante el periodo Edo (1603-1868) debido al gran desarrollo de las ciudades. De este modo, dentro del género del grabado, las imágenes con las que los artistas del momento intentaron captar la atmósfera y la realidad de este mundo son las que se denominan hoy *ukiyo-e*.

<sup>48</sup>.- Mediante el término *shin-hanga* se establece una diferencia frente a los grabados del periodo Meiji (1868-1912) y a los más modernos de la era Shôwa (1926-1989), a los que se llamó *sôkaku-hanga* (“xilografía creativa” o “grabados creadores”).

dad se prolongó hasta el final de la década de los años 50, estaba ya influido por los ideales y la práctica europea. Aparte de realizarse todo el trabajo del proceso creativo por los propios artistas, ya no se fijaban en los temas anteriores del *uki-yo-e*, sino que serían artistas como Munch, Bonnard, Toulouse-Lautrec, Kandinsky o los expresionistas alemanes quienes les prestaron su inspiración.<sup>49</sup> Durante la década de 1950 Munakata obtuvo un extenso reconocimiento al conseguir premios en las principales exhibiciones internacionales de grabado en 1952, 1955 y 1956, manteniendo desde entonces una posición preeminente como el artista de grabado más conocido tanto en Japón como en el exterior.

Al escribir sobre Munakata Shiko, Charles Terry indicó: “En cuanto a su actitud hacia las artes, él llanamente responde que está basada en el budismo Zen y cree firmemente que el verdadero arte debería seguir el principio Zen de la abnegación. Demasiados artistas, ha dicho, tienen demasiado ego en su obra”.<sup>50</sup>

Sobre la relación de Munakata con el budismo Zen, parece que se inició en parte a causa de las charlas sobre Zen que Kawai Kanjiro impartió en un curso de cerámica que realizó en Kyoto y a las que Munakata asistió, aunque nunca estuvo afiliado a esta forma de budismo. Como señala Munsterberg sobre la medida en que el budismo Zen pudo llegar a ejercer influencia en la obra de Munakata: “Aunque su trabajo no es Zen en un sentido tradicional, da expresión al mismo espíritu que motivaba a los maestros Zen y muestra la vitalidad de la tradición Zen incluso en el Japón del mundo moderno”.<sup>51</sup>

---

<sup>49</sup>.- La significación de estos grabados consiste en el hecho de que los artistas pertenecientes a este grupo tuvieron la visión e imaginación de usar bloques (tablas) de madera para realizar grabados creadores. Según Helen Merritt, “este paso fue revolucionario porque los establecimientos de arte japonés mantenían vigorosamente que los grabados en bloques de madera tenían un significado comercial de reproducción no digno de su designación como arte”. Merritt, Helen. *Modern Japanese Woodblock Prints: The Early Years*. Honolulu: University of Hawaii Press, 1990, p. 109.

<sup>50</sup>.- Terry, Charles. “The Western Element in Munakata”, *Japan Quarterly*, vol. 5, p. 42.

<sup>51</sup>.- Munsterberg, Hugo 1993, pp. 146-47.

Finalmente, dentro del apartado sobre la influencia del Zen en los pintores japoneses contemporáneos, Munsterberg hizo referencia mediante la siguiente evaluación a la obra de Okada Kenzô: “Un pintor moderno como Okada Kenzô puede que no sea un budista Zen, y puede que incluso no sea afectado por el Zen en un plano consciente, pero sus pinturas profundas e infinitamente sensitivas, con su tenue armonía y quietud, reflejan una tradición japonesa que debe mucho al Zen”.<sup>52</sup>

¿Pero quién es la persona que crea arte *zen*, o al menos artes auto-expresivas como son la caligrafía y la pintura desde la perspectiva del budismo Zen? En principio ha de ser alguien que haya adquirido experiencia *zen*. Según expresan Ômorî Sôgen y Terayama Katsujô en referencia a la pintura y la caligrafía, existen además ciertos requisitos:

Para poder crear arte *zen*, la mente debería además estar serena, asimilado el ser una verdadera persona sin rango, los apegos abandonados y la libertad alcanzada, pues sin tal preparación resulta imposible proyectar el propio espíritu en una obra de arte. Asimismo, la madurez espiritual y la profundidad de carácter alcanzadas han de coincidir con la habilidad técnica, aunque el entrenamiento de la mente cobra precedencia sobre el entrenamiento con el pincel.<sup>53</sup>

El budismo real no es nada misterioso, ni puede considerarse que los maestros Zen sean una especie de magos. Ciertamente, entre los maestros Zen puede existir una cierta clase de excesiva confianza y los discípulos de estos maestros pueden sentirse orgullosos con el dicho “dominar el Zen es dominar todas las disciplinas”, sobreestimando en ocasiones sus escasos talentos sin pensar que es necesario alcanzar un cierto nivel técnico. Como se observa en la obra de Ômorî Sôgen y Terayama Katsujô:

En el arte Zen, la técnica no puede ser desestimada totalmente, ni es posible confiar exclusivamente en la inspiración. Los practicantes deben entender

---

<sup>52</sup> .- Cf. *ibíd.*, p. 147.

<sup>53</sup> .- Ômorî Sôgen y Terayama Katsujô 1990, p. 7.

bien el Zen, pero si no han sido entrenados en caligrafía y pintura, no serán capaces de producir una obra de arte al primer intento. No podemos esperar que incluso el más brillante de los monjes pilote un aeroplano sin la instrucción apropiada; si el conocimiento de las necesarias técnicas es perdido no pueden ser hechas tales cosas, no importa cuán iluminada pueda estar una persona.<sup>54</sup>

Es sólo si se produce una conjunción entre un cierto grado de experiencia Zen y de nivel técnico, cuando el espíritu de un maestro puede penetrar e irradiar desde una obra de arte y cuando un observador puede encontrar su presencia en los trazos de tinta. Según aprecia John Stevens en alusión a las artes del pincel:

La creación del arte Zen depende de dos factores esenciales: estado mental (*shinkyô*) y nivel de iluminación (*gokyô*). En realidad, en el arte Zen, uno tiene que ser una obra maestra para poder crear una obra maestra –el arte Zen es una expresión de la mente de Buda–.[...]<sup>55</sup>

A continuación, Stevens reflexiona del siguiente modo sobre cómo podría ser caracterizado el componente *zen* en las pinturas y caligrafías de tinta, y sobre la forma en que el arte Zen ha de ser “contemplado” más que meramente “visto”:

Mientras que el propósito primario del trazo de pincel es instruir e inspirar, tiene un conjunto distintivo de normas estéticas. En su libro *Zen and the Fine Arts*, Hisamatsu Sin'ichi distingue siete características del arte Zen: asimetría, simplicidad, sublime austeridad o majestuosa sequedad, naturalidad, profundidad sutil o reserva profunda y libertad de ataduras.<sup>56</sup> El Zen, sin embargo, no puede ser caracterizado tan fácilmente; existen, por ejemplo, pinturas de círculos perfectamente simétricos, “óperas visuales” altamente complejas de Hakuin y un número de obras eróticas realizadas por artistas Zen. Realmente, el elemento más importante en el arte Zen [caligrafía y pintura] es *bokki*, el fluir de la energía (*ki*) en la tinta (*boku*).[...]

Es bien entendido en Oriente que la contemplación del arte nutre el despertar no menos que sentarse en meditación, estudiar un texto sagrado, escuchar

---

<sup>54</sup> .- *Ibíd.*, p. 5.

<sup>55</sup> .- Stevens, John y Alice Rae Yelen 1990, p. 16.

<sup>56</sup> .- Para una discusión sobre las “siete características” del arte *zen* avanzadas por Hisamatsu Sin'ichi, ver arriba, pp. 221-238.

un sermón o ir de peregrinación. Los maestros Zen aplicaron su discernimiento a la pintura y la caligrafía para inspirar, instruir y deleitar a aquellos que elijan contemplar.<sup>57</sup>

## PINTURA Y CALIGRAFÍA EN OCCIDENTE

A pesar de que en las últimas décadas del siglo XIX el arte se encontraba en Occidente confinado a una serie de autores elitistas que exponían en sus obras una concepción realista de la pintura, pronto comenzaron a surgir movimientos artísticos centrados en ofrecer una nueva visión de la realidad mediante un impulso más libre, buscando romper con los moldes clásicos de representación. En este largo proceso, que tuvo su inicio hacia fines del siglo XIX y que se extendió a lo largo del siglo XX hasta llegar a la actualidad, la caligrafía y la pintura a la tinta de Asia Oriental jugaron un importante papel en algunos de los artistas más destacados, especialmente en aquellos que trataban de dar expresión mediante la pintura a su mundo interior.

Por lo que se refiere al inicio de la influencia de la pincelada oriental en los pintores Occidentales, ya hacia finales del siglo XIX los pintores de la escuela de Barbizon emplearon las técnicas de pintura a la tinta de Asia Oriental, existiendo ejemplos en obras de pintores como Corot, Millet, Daubigny y Rousseau. Según es señalado por Siegfried Wichmann: “Casi todos los artistas europeos de ese periodo tomaron interés en la pintura a la tinta y lucharon con los problemas que presenta”.<sup>58</sup> El desarrollo de la pintura a la tinta en Europa puede ser observado en algunos artistas franceses del *impresionismo temprano* como Manet, Monet, Degas y Toulouse-Lautrec. De entre estos, fue Toulouse-Lautrec el primero en descubrir la expresividad de las amplias pinceladas de tinta cuando reproducía el movimiento de la danza en sus estudios de bailarinas. Edgar Degas, por su parte, concibió una expresión de su pintura acorde con lo que en Asia

---

<sup>57</sup> .- Stevens, John y Alice Rae Yelen 1990, pp. 16-17. Sobre el *bokki* en la caligrafía *zen*, cf. Ômori Sôgen y Terayama Katsujô 1990.

<sup>58</sup> .- Wichmann, Siegfried 1999, p. 380.

Oriental se denomina “estilo de esquina”, el cual fue iniciado en la pintura China durante el periodo T’ang y cuyo representante más sobresaliente fue Ma Yüan (jp., Bayen). Degas consiguió adaptar las escenas que recreaba logrando liberarlas de los encuadres y dotándolas así de unos límites indefinidos. A partir de 1900 Degas realizó minuciosos estudios de movimientos, y fue entonces cuando se hizo consciente de las casi ilimitadas posibilidades de expresión de los trazos de pincel característicos de la pintura *suiboku* japonesa. A través de la obra de estos pintores franceses surgió un interés que después adquirirán numerosos pintores y artistas gráficos en Europa.

Fue la expresiva pintura *zen* conocida como *zenga* la que llamó poderosamente la atención de Toulouse-Lautrec y, según sugiere Siegfried Wichmann, en concreto algunas de las obras de Gibon Sengai que el pintor francés pudo conocer a través de ilustraciones de este monje Zen publicadas por Samuel Bing en la revista *Le Japon artistique*.<sup>59</sup> Entre las características que Siegfried Wichmann destaca que fueron asimiladas por de Toulouse-Lautrec a partir de su conocimiento de las reproducciones de obras de Sengai, se encuentran el manejo libre del pincel, el deseo de disolverse a sí mismo en el proceso pictórico y la idea de que la concepción y la ejecución ya coinciden en la pintura, puesto que las figuras de Toulouse-Lautrec son invenciones del momento que incluyen un trabajo de detalle realista. Asimismo, observa que los trazos mímicos, obtenidos en una manera similar a los de Sengai por medio de una deformación irónica, son ya un tipo “abstracto” de expresión, y defiende que la borrosidad lograda mediante el especial trazo lineal crea una cierta imprecisión de visión similar a la de las obras de Sengai.<sup>60</sup>

Los ejemplos de caligrafías y pinturas con tinta, junto con la percepción de las posibilidades que ofrece el trazo espontáneo, supusieron una revolución en

---

<sup>59</sup> .- Bing, Samuel. *Le Japon artistique*. Paris, 1889. Sobre la pintura de Sengai, ver arriba, pp. 508-512 (figs. 85-88).

<sup>60</sup> .- Cf. Wichmann, Siegfried 1999, p. 384.



el campo de la pintura europea, cuyos artistas empleaban desde hacía siglos una técnica con la que se trataba de borrar la evidencia del pincel y cualquier signo de irregularidad o alteración. Con el paso del tiempo, muchos artistas llegaron a valorar la expresividad que se podía lograr mediante los trazos del pincel empapado en tinta diluida, lo que produjo durante el siglo XX una corriente de pintura que puede ser denominada como “sínica o gestual”. Como observa Wichmann, en el curso de este desarrollo también había ocurrido una transformación en Occidente, al haberse producido la valoración de los bocetos preparatorios de las obras, que adquirieron categoría de obras de arte por derecho propio.<sup>61</sup>

Si el cubismo, el cubo-futurismo y el expresionismo kandiskiano fueron precursores de la explosión del arte abstracto que tuvo representación en numerosos movimientos internacionales, a partir de la segunda mitad del siglo XX ha de reconocerse que todo Occidente y parte de Oriente, particularmente Japón, se encuentran dominados por un inmenso despliegue de fuerzas a favor del abstraccionismo y el conceptualismo. Pero no se trata de un abstraccionismo geométrico y constructivista, ni de ese abstraccionismo poscubista que se basaba en una imagen tomada del mundo exterior, sino que, salvo en las tentativas del *hiperrealismo* americano, la pintura se ha liberado ya de la representatividad naturalista, y también de los rigores de la geometría constructivista.<sup>62</sup> Dorfles manifestó que a cambio se desarrollaron cinco filones en la pintura a partir de los años cincuenta: la afirmación de un arte *gestual* y *sínico*, la afirmación de una pintura *matérica*, la consolidación, hacia finales de los años 50, del *pop art*, el auge a partir de mediados de los años 60 de diversas corrientes conceptualistas que se han desplegado en las expresiones del arte “ecológico” (*land art*, *earth art*), en el arte de la presentación del propio cuerpo (*body art*) del lenguaje (*art language*) y del arte pobre (*arte povera*), y, finalmente, la representación de un cierto “neoconcretismo” enfocado a la representación de texturas y peculiares efectos

---

<sup>61</sup> .- Cf. *ibíd.*, p. 385.

<sup>62</sup> .- Cf. Dorfles, Gillo 1976, pp. 14-15.

cromáticos y formales que reivindica el principio de un “arte como arte” y de una actividad “artesanal” aplicada al cuadro.<sup>63</sup>

### **Interés por la caligrafía de los artistas del signo y del gesto**

Entre los primeros artistas destacados que se sirvieron de un nuevo concepto “sónico” o “gestual”, es decir, aquellos que hicieron uso de signos abstractos desprovistos de significado conceptual –al menos aparentemente–, y totalmente alejados de todo intento de referencia a figuraciones preexistentes, se encuentran en Europa pintores como Wols (Wolfhgang Schultze), Georges Mathieu, Hans Hartung, Pierre Soulages, Henri Michaux, Pierre Alechinsky, Giuseppe Capogrossi, etc., y en Norteamérica, Franz Kline, Mark Tobey y Jackson Pollock, entre otros, si bien es cierto que las diferencias entre todos ellos fueron muy notables. En algunos de estos artistas, quienes obviamente pueden ser definidos como “gestuales”, el signo se identificaba con la improvisación, velocidad en la ejecución e impulso de la pincelada (Mathieu, Kline, Michaux, etc.), mientras que otros artistas permanecían anclados en una sublimación de sus rasgos gráfico-pictóricos, y más ligados a un principio compositivo previsto. Aunque asimismo se basaban en la velocidad de la línea, estos últimos pintores suelen ser llamados “sónicos” a causa de que su componente gestual es menos evidente (Hartung, Capogrossi, etc.).<sup>64</sup>

Los pintores que se caracterizan por producir un arte *gestual* y *sónico*, pueden ser agrupados bajo el término genérico de arte *informal*. Bajo el apartado cubierto por el término “informalismo”, el cual se popularizó a raíz de la exposición “Signifiants de l’informel” organizada por M. Tapié en 1952, se han agrupado una serie de tendencias, más o menos afines, como son *expresionismo abstracto* o *pintura de acción*, *arte informal*, *pintura sónica y gestual*, *arte mático*, *arte otro*, *tachismo* y *espacialismo*, las cuales se desarrollaron tanto en

---

<sup>63</sup> .- Cf. *ibíd.*, p. 15.

<sup>64</sup> .- Cf. *ibíd.*, pp. 19-20.

América como en Europa entre mediados de los años cuarenta y principios de los sesenta, aunque siguen siendo recurrentes en el mundo del arte actual. El concepto “informal” ha sido empleado desde entonces para designar una ausencia total de formas reconocibles –figurativas o geométricas– y supone un acercamiento a lo que los críticos han denominado como “modelo calógeno”, es decir, máxima indeterminación y dispersión. Se trata, pues, de un movimiento artístico de amplio alcance que hace de la exaltación de los mecanismos irracionales y vitales su principal fuente creativa.<sup>65</sup>

A la hora de valorar la obra de este grupo de pintores, hay que considerar que muchos artistas “sígnicos” y “gestuales” mostraron un gran interés por la caligrafía oriental. Esta tendencia se inició principalmente entre los artistas del movimiento conocido como *action painting*. El término “*action painting*” (“pintura de acción”) hace referencia a una serie de artistas norteamericanos como Jackson Pollock, Willen De Kooning, Franz Kline, Robert Motherwell, Ad Reinhardt, Morris Graves o Mark Tobey, entre otros, quienes desarrollaron un gran interés por una técnica pictórica sígnica y gestual, aparte de por otras facetas como el espacialismo cromático y el surrealismo. En el caso de artistas como De Kooning, Pollock y Kline, que hacia los años cuarenta comenzaron a realizar composiciones en blanco y negro, la semejanza con el estilo de pintura *suiboku* parece evidente. No obstante, puede notarse la presencia de una influencia más genuina de las artes del pincel procedente de Oriente en la obra de Tobey y de algunos de sus seguidores de la llamada Escuela del Pacífico.

En Europa, aparte de los pintores *sígnicos* y *gestuales* que ya han sido citados, existió asimismo un grupo de artistas interesados por la acción de carácter inmediato que desarrollaron la vertiente matérica y el espacialismo gestual. Entre ellos, pueden destacarse las figuras de Antoni Tàpies, Alberto Burri y Lucio Fontana. En gran medida debido a su interés por la tradición de pintura y cali-

---

<sup>65</sup> .- Cf. González Rodríguez, Antonio Manuel 1989, p. 7.

grafía oriental, estos y otros muchos autores comenzaron a conceder una gran importancia al “gesto” creador que se despliega instantáneamente y sin posibilidad de arrepentimiento.

Aunque fue en la época del *art nouveau* cuando comenzaron a evidenciarse las influencias de las artes del pincel de Asia Oriental en el arte occidental, ya fuera en la adopción de ciertos patrones decorativos, en la evitación de la simetría o en el empleo de ciertos esquemas de colores, la generalización de lo “asimétrico”, la búsqueda de una nueva forma de expresión gestual y la predilección por el signo y el gesto caligráfico han de relacionarse con una interacción de la pintura y la caligrafía china y japonesa sobre la occidental. Como reflexionó Gillo Dorfles sobre este asunto:

Tales interacciones son casi siempre misteriosas y para probarlas no bastan documentos históricos; la mayoría de las veces se trata de “afinidades” espirituales, de inevitables encuentros, en los que concurren razones más profundas que las sancionadas por la moda, el gusto y el oficio; razones sociales, éticas e incluso ocultas<sup>66</sup>

Ya en 1911, Wasilly Kandinsky (1866-1944) escribió que la creación precisaba la condición externa de un camino claro y sin ataduras. Esa misma necesidad de libertad como condición para la creación ya había sido propugnada por los calígrafos y pintores asociados con el movimiento Ch'an, quienes se rebelaron contra los modelos de representación clásicos chinos varios siglos antes que él. Kandinsky pensaba que podría llegarse a una reunificación entre los principios del arte occidental y el oriental, y él mismo promovió un alejamiento de los motivos simplemente decorativos tratando de mostrar en su obra el “sonido interior” (*innere klang*), lo que tal vez pudiera hacer alusión a la misma expresión de libertad de donde emana la fuerza creativa en gran parte del arte *zen*.<sup>67</sup>

---

<sup>66</sup> .- Cf. Dorfles, Gillo 1976, p. 27.

<sup>67</sup> .- Sobre la probable significación del arte japonés y del arte *zen* para Kandinsky, cf. Westgeest, Helen 1996, pp. 32-38.

Clement Greenberg observó que el *expresionismo abstracto* o *pintura de acción*, que triunfó en el siglo XX en los Estados Unidos, suponía el primer movimiento artístico puramente americano.<sup>68</sup> Sin embargo no acertó a mencionar la influencia de Asia en artistas como Tobey, Graves o Reinhardt, o la contribución de los artistas asiático-americanos.<sup>69</sup> Dicha contribución fue documentada por la exhibición y el catálogo de Jeffrey Wechler, donde se muestran muchas obras de artistas abstractos norteamericanos de mediados de siglo XX junto con pinturas de artistas que emigraron de Asia para proseguir sus carreras como artistas en Estados Unidos. Entre los artistas japoneses que se trasladaron a este país durante la década de 1950 se encontraban Hasegawa Saburô, Inokuma Gen'ichiro, Kawabata Minoru, James Hiroshi Suzuki, Masatoyo Kishi, Minoru Niizuma, Toshio Odate, Yutaka Ohashi, Okada Kenzô y Teiji Takai, quienes se desenvolvían con facilidad en el medio de la pintura a la tinta y sirvieron como ejemplo para algunos de sus colegas norteamericanos.<sup>70</sup>

Aunque la mayoría de los artistas *sígnicos* y *gestuales* que irrumpieron tras la explosión del arte “abstracto” recibieron influencia de las pinturas y caligrafías orientales a través de reproducciones, existieron otros que viajaron a Asia Oriental y se pusieron en contacto directo con variadas manifestaciones artísticas, además de profundizar en las técnicas de pintura y caligrafía chinas y japonesas. De entre los pintores que viajaron a Asia y adoptaron nuevos puntos de vista insospechados en Occidente, destacan en Norteamérica las figuras de Tobey y Graves.

Miembros de una escuela artística de la costa oeste norteamericana, ambos vivieron en Asia Oriental y fueron entusiastas lectores de libros sobre religión y filosofía oriental. En sus viajes por Oriente se familiarizaron con las téc-

---

<sup>68</sup> .- Cf. Greenberg, Clement 1993 (1955), pp. 217-236.

<sup>69</sup> .- Para un estudio sobre la interacción entre los artistas japoneses y norteamericanos en los años que siguieron a la Segunda Guerra Mundial, cf. Winther-Tamaki, Bert 2001.

<sup>70</sup> .- Cf. Wechsler, Jeffrey, ed. 1997.

nicas de la pintura a la tinta y, de modo significativo, los dos desarrollaron su labor utilizando principalmente el medio de la acuarela.<sup>71</sup>

La presencia de artistas orientales en Estados Unidos y el persuasivo interés por parte de muchos artistas norteamericanos en lo que fue etiquetado como “pensamiento oriental”, que se encontraba basado principalmente en observación de reproducciones gráficas o en lecturas de obras de autores como Okakura Kakuzô, Ananda K. Coomaraswamy, Suzuki Daisetz T., Alan Watts,<sup>72</sup> junto a ciertos libros clásicos de la literatura china como el *I Ching* o el *Tao te Ching*, produjo una disparidad de intereses identificada por Kuwabara Sumio: mientras muchos japoneses estaban deseosos de participar en el mundo del arte americano de la posguerra, los artistas americanos que mostraban cierto interés por la cultura japonesa se encontraban principalmente interesados en la filosofía Zen y prestaban poca atención por el arte japonés contemporáneo. En opinión de Kuwabara, esta disparidad se relaciona con el hecho de que en el periodo de la posguerra “por vez primera, el contacto entre el arte japonés y el americano era parte de una relación más amplia entre una nación victoriosa y una nación derrotada”.<sup>73</sup>

No obstante, hay que considerar también a los artistas *gestuales* y *sígnicos* europeos y su relación con artistas japoneses que trabajaron en Europa, donde no existía tal relación de poder. Henri Michaux, el poeta francés, conoció Oriente hacia 1933, y de ahí tal vez provinieron los primeros impulsos que extendieron las formas de la caligrafía hacia la pintura europea, como se muestra en las curiosas pinturas filiformes, que, según fue sugerido por Dorfles, se deben también en parte a las experiencias del poeta con la mezcalina.<sup>74</sup>

---

<sup>71</sup> .- Sobre la relación con el budismo Zen de estos dos autores, ver adelante, pp. 857-859.

<sup>72</sup> .- En relación con los escritores más destacados sobre pensamiento oriental y los artistas norteamericanos lectores de sus obras, ver arriba, p. 821, nota 32.

<sup>73</sup> .- Kuwabara, Sumio. “Surechigai no taiwa –Nichibei bijutsu kôryû no kôzô”. (“Diálogo con propósitos distintos –La estructura del intercambio en el arte entre Estados Unidos y Japón”). 1995, p. 37.

<sup>74</sup> .- Cf. Dorfles, Gillo 1976, p. 27.

Otro artista que experimentó una profunda influencia de los caracteres pictográficos japoneses fue Pierre Alechinsky, uno de los miembros del grupo Cobra, quien además de trabajar en 1955 con el artista japonés Morita Shiryû en la película llamada *Japanese Calligraphy*, explorando la interacción entre el *arte informal* y la caligrafía, introdujo en sus obras numerosos elementos procedentes de las grafías orientales. Como ha sido mencionado, aparte de los artistas citados que tuvieron un contacto directo con las culturas de Asia Oriental, existen otros muchos como Alechinsky para quien las relaciones con la pintura y la caligrafía de esta zona del mundo se limitaron a lecturas o a motivos de segunda mano de temas y métodos pictóricos orientales.



136. *Variaciones sobre el símbolo del universo de Sengai*, por Pierre Alechinsky. Litografía y tinta sobre papel, 1960. Galería van der Loo, Munich. Ejecutado mediante trazos muy libres, las figuras geométricas del triángulo, círculo y cuadrado varían su orden con respecto a disposición de la obra de Sengai a la que se rinde homenaje (fig. 87), y se encuentran rodeadas por 18 litografías ejecutadas con pincel. Esta obra supone una expresión de la liberación del formalismo, y es notable que en ella se concede preponderancia al espacio vacío.

Tanto el *expresionismo abstracto* americano como el *arte informal* (término que puede incluir al *expresionismo abstracto*, pero mediante el que en ocasiones se define a las corrientes “informales” dentro del ámbito europeo),<sup>75</sup> cambiaron la relación entre el arte asiático y la modernidad. Muchos artistas asiáticos que trabajaban en países occidentales comenzaron su obra mediante la técnica de la pintura al óleo y no fueron muy apreciados por la crítica; pero cuando se decidieron a emplear métodos afines a la pintura con tinta, no podían ser acusados ya más de copistas. Ellos eran hábiles en la caligrafía, la cual es una forma de pintura que asocia forma y significado, y pudieron también mostrar el camino de la expresividad de los trazos caligráficos de Asia Oriental.

Sin embargo, hay que considerar una diferencia fundamental en lo que se refiere a la percepción de las composiciones caligráficas. A causa de las especiales cualidades de la escritura ideográfica de Asia Oriental, que permite la expresión de la caligrafía desde un estilo formal a un estilo cursivo, los trazos gráficos pueden ser realizados en diferentes estilos.<sup>76</sup> Así, el pintor de Asia Oriental puede abstraer los rasgos caligráficos si así lo desea, y puede variar entre caligrafía y pintura incluso dentro de una misma obra. En cualquier caso, la obra de un calígrafo o un pintor clásico oriental –sea éste o no un monje perteneciente al budismo de Meditación– siempre contiene referencias a la forma, aunque sea en una visión pictórica primordial, lo cual permite al observador capacitado reconstruir el proceso de la obra y seguir el desarrollo poético, además de poder com-

---

<sup>75</sup> .- Las corrientes del arte contemporáneo llamadas *pintura de acción* o *expresionismo abstracto* en Estados Unidos y *arte informal* en Europa, vienen a definir un tipo de pintura que se caracteriza por la destrucción de las formas de expresión. El crítico francés Michel Tapié, fue quien puso de actualidad en Francia el término *art autre. Informel* (“informal”, “sin forma”), un término mediante el que se pretende englobar a todas estas formas de “expresión” artística, no sólo en Europa y Estados Unidos, sino también en el resto del mundo.

Sobre el uso y significado del término *informal* en el arte, ver arriba, pp. 848-849. Sobre el origen del término *informel*, cf. Wichmann, Siegfried 1999, p. 306.

<sup>76</sup> .- Sobre los diferentes estilos de escritura en Asia Oriental, ver arriba, pp. 400-401.



prender el significado expresado. La asociación entre significado y sugestión en una misma pintura confirma una aproximación que aspira a combinar diversas energías. También expone a la mirada moderna a apreciar un amplio rango de posibilidades expresivas de un maestro. Sin embargo, en el marco general del arte occidental, una combinación entre pintura y caligrafía apenas ha tenido lugar hasta tiempos recientes.

En Asia Oriental, aunque en las ocasiones en que la escritura aparece combinada con las artes visuales se produce una intensificación del poder de lo que es expresado, cuando aparecen unos simples signos caligráficos la expresión puede ser igualmente impactante, especialmente para quienes comparten el conocimiento del sistema caligráfico. Ello, sin embargo, resulta difícilmente accesible para los artistas occidentales, por lo que el estímulo de la caligrafía oriental hubo de ser trasladado en formas muy diferentes, lo cual fue reconocido por un pintor como Mark Tobey, que seguramente fue quien más se aproximó a las artes del pincel de Asia Oriental. Según declaró Mark Tobey:

Algunos críticos me han acusado de ser un orientalista y de usar modelos orientales. Pero no es así, porque sé desde que estuve en Japón y China –debido a que luché con su tinta *sumi* y pincel en un intento para entender su caligrafía– que yo no sería nunca nadie sino el occidental que soy. Pero resultó que conseguí lo que yo llamo el impulso caligráfico para llevar mi obra en algunas nuevas direcciones.<sup>77</sup>

En Oriente, las técnicas del pincel se han desarrollado a lo largo de numerosos siglos, siendo las leyes caligráficas las que determinan cómo es desplazado el pincel mojado con tinta sobre el papel. Esta técnica motivó un gran interés entre aquellos artistas que trataban de expresarse mediante un proceso espontáneo y vigoroso. Pero debido al especial modo de escritura ideográfica de Asia Oriental, y al escaso interés por comprender el significado de esas grafías, las

---

<sup>77</sup> .- Mark Tobey. “Aus Briefen und Gesprächen”. Cat. Düsseldorfer Kunstalle, 1966. Citado en Wichmann, Siegfried 1999, pp. 392 y 396.

composiciones caligráficas son percibidas de modo muy diferente por los artistas occidentales.<sup>78</sup> Y es debido a ello por lo que las influencias de la caligrafía oriental sobre la occidental, salvo excepciones que confirman la regla, no pueden dejar de ser simplemente formales. Lo que motivaba a Jackson Pollock, Brice Marden, así como a un gran número de artistas que se desarrollaron en el medio de la pintura abstracta o informal durante el siglo XX, no era, ciertamente, un conocimiento de la verdadera expresividad que puede conseguirse mediante una comprensión del significado de los trazos de la caligrafía oriental, ni tampoco, dicho sea de paso, un conocimiento de las realidades en que se desenvuelve el budismo de Meditación.<sup>79</sup>

De tal modo, la expresividad y la disolución de la forma parece ser lo único que ha interesado a los artistas “gestuales” y “síguicos” occidentales del siglo XX, quienes dirigieron sus miradas principalmente hacia los aspectos ilustrativos en lugar de hacia la comprensión del proceso técnico y artístico característico de los calígrafos y pintores de la esfera de Asia Oriental. Las manifestaciones del *informalismo* o del *expresionismo abstracto*, que han dominado la pintura durante toda la segunda mitad del siglo XX, han sido indudablemente estimuladas por el arte oriental, si bien los artistas occidentales se desviaron considerablemente de las principales corrientes desarrolladas en la esfera oriental.<sup>80</sup>

### **Influencia del estilo *zen* en la pintura occidental**

En las últimas tendencias de la pintura occidental, especialmente en algunas corrientes alineadas con lo que se ha venido a llamar pintura *síguica* o *gestual*, es evidente que existe una aproximación a ciertas realidades artísticas pro-

---

<sup>78</sup> .- Sobre las especiales características de las lenguas de Asia Oriental, ver arriba, volumen I, pp. 281-282.

<sup>79</sup> .- Para estudios sobre la influencia de la caligrafía de Asia Oriental en el *expresionismo abstracto* americano, pueden consultarse las obras de Rose, Barbara 1984; y Clarke, David J. 1988.

<sup>80</sup> .- Cf. Wichmann, Siegfried 1999, pp. 396-406.

pias del ámbito en que se desenvuelve la estética Zen, pudiendo descubrirse algunas relaciones existentes sobre todo en conexión con algunos artistas interesados en un tipo de pintura caracterizado por la acción espontánea e inmediata.

No sólo muchos artistas, sino movimientos enteros de vanguardia han sido puestos en ocasiones en relación con la pintura y la caligrafía surgida en el budismo de Meditación. No obstante, ello no resulta siempre acertado, puesto que existen numerosos grados de influencia procedentes del arte oriental y diferencias de criterio según los artistas individuales. Así por ejemplo, dentro del *expresionismo abstracto* norteamericano, en las obras de un artista como Tobey o en las de sus seguidores de la denominada escuela del Pacífico, pueden reconocerse diversos tipos de acercamiento a la pintura y la caligrafía de Asia Oriental, pero todas las obras se diferencian unas de otras según la experiencia de cada artista individual, habiéndose desarrollado varias reglas y categorías diferenciadas. Esto es lo contrario a lo que ocurre con las escuelas de caligrafía y pintura oriental, donde existen estilos unificados que pueden distinguirse en las obras de los miembros de una misma escuela incluso a través de las generaciones.

Los casos de Mark Tobey y Morris Graves han sido puestos por Hugo Munsterberg como ejemplo de la influencia del budismo Zen en esta escuela de pintura norteamericana del Pacífico. Tobey, nacido en 1890 y veinte años de edad mayor que Graves, dirigió la atención de éste hacia el arte oriental.<sup>81</sup> En 1934, Tobey viajó a China y Japón. Durante su primer y único viaje a Asia, en China estudió caligrafía con el pintor T'êng K'uai, con quien había coincidido en la Universidad de Washington en 1923 por un espacio de tiempo que se prolongó varios meses antes de trasladarse a Japón, donde permaneció un mes en un monasterio Zen en Kyoto practicando meditación además de estudiar caligrafía y pintura Zen.<sup>82</sup>

---

<sup>81</sup> .- Cf. Munsterberg, Hugo 1993, pp. 142-144.

<sup>82</sup> .- Sobre estos y otros detalles de la carrera de Mark Tobey, cf. Rathbone, Eliza E. 1984.

En la constitución del estilo abstracto de Tobey es notable la influencia de la caligrafía oriental, aunque ha de reconocerse que las asociaciones árabes de su religión de origen persa (La Fe Mundial Bahá'í), incluida la escritura árabiga, fueron también importantes referencias en su desarrollo estilístico. A pesar de su condicionamiento religioso, Munsterberg opina que “se encuentra cercano al pensamiento Zen y ha sido influenciado tanto por las ideas como por el arte Zen”.<sup>83</sup> Los llamados “escritos blancos”, que muestran el estilo que ha llegado a ser más distintivo de la obra de Tobey, han sido alabados también por Munsterberg como “profundamente imbuidos de Zen, porque al igual que la caligrafía de los maestros Zen, expresan el ser interior y no se preocupan sólo por la forma exterior”.<sup>84</sup>

De hecho, muchas pinturas del *expresionismo abstracto* presentan rasgos que pueden ser asociados con la caligrafía de Asia Oriental, y muchas personas a simple vista podrían ver en los trazos cursivos de Pollock y de otros numerosos pintores abstractos o informales elementos que interpretarían como escrituras. Sin embargo, para analizar el grado específico de influencia del budismo Zen en los diversos artistas que, como en el caso de Tobey, entraron de algún modo en contacto con el budismo Zen, así como algunos de sus estilos artísticos en particular, habría que referirse a sus biografías y tratar de indagar sobre la intensidad de las creencias y prácticas de cada artista individual.

Siguiendo con Tobey, se sabe que compartió con el artista y escritor japonés Hasegawa Saburô, quien residía en Estados Unidos desde 1950, un gran interés por la relación entre la caligrafía oriental y la pintura abstracta. Hasegawa, que había realizado una tesis sobre una pintura de Sesshû en la que se representa a Bodhidharma mirando hacia la pared mientras el segundo patriarca le muestra su brazo cortado (fig. 78), se hallaba introducido en el estudio del budismo Zen y del arte del *chadô*, además de encontrarse implicado en presentaciones académi-

---

<sup>83</sup> .- Munsterberg, Hugo 1993, p. 143.

<sup>84</sup> .- *Ibid.*, p. 143.

cas sobre arte Zen en una organización asociada con el *expresionismo abstracto*.<sup>85</sup> La relación que mantuvo con Hasegawa, fue tal vez lo que permitió a Tobey acercarse a una mayor comprensión del budismo Zen en el arte.<sup>86</sup>

Morris Graves, al igual que Tobey también viajó a Japón en 1956, y del mismo modo que él, es considerado por Munsterberg como un místico, y comparado con un artista *zen* a causa de crear a partir de su ser interior y ver su arte como un acto privado que le conduce a la plenitud, apartado de los centros urbanos de la cultura. Asimismo, este autor expresa que Graves tenía en común con Tobey el hecho de que ninguno de los dos trataba de imitar el arte oriental, aunque su influencia es evidente en su trabajo.<sup>87</sup>

En Europa, la tendencia creada por Lucio Fontana en 1946, quien propuso una nueva valoración del espacio concebido como vacío,<sup>88</sup> o la vertiente matérica representada por Antoni Tàpies, uno de los fundadores del grupo catalán *Dau al Set* que aparece relacionado con el *informalismo* parisino de principios de los años cincuenta, se cuentan entre los movimientos de vanguardia que han sido relacionados con la estética del budismo Zen. Tanto la nueva valoración del espacio y su entendimiento como vacío que se propugna desde el *espacialismo*, como la búsqueda de una mayor expresividad desde el *informalismo*, coinciden en cierto modo con la forma en que es entendida la expresión artística en el budismo Zen. No obstante, hay que considerar que no siempre los trazos de pincel oriental que los pintores abstractos europeos y norteamericanos valoraron, procedían de ejemplos de obras del budismo Zen.

---

<sup>85</sup> .- Cf. Winther-Tamaki, Bert 2001, pp. 33 y 41.

<sup>86</sup> .- Sobre la obra pictórica de Tobey y su relación con Asia, cf. Winther-Tamaki, Bert 2001, pp. 43-56. Pueden consultarse también los catálogos de Rathbone, Eliza E. 1984; y Barañano, Cosme de, y Matthias Bärmann, eds. 1997.

<sup>87</sup> .- Cf. Munsterberg, Hugo 1993, p. 144.

<sup>88</sup> .- *Espacialismo* es el nombre que recibió este movimiento artístico fundado por Fontana en 1946. Este fue el año en que apareció el artículo "*Manifiesto Blanco*" el cual marcó la orientación inicial de este movimiento. Posteriormente, fue corroborado en otros dos manifiestos publicados en 1947 ("*Spaciale*") y en 1957 ("*Técnico dello Spazialismo*").

Sin embargo, desde la Segunda Guerra Mundial, con la difusión del budismo Zen en Occidente a partir de los distintos escritos sobre Zen, principalmente los de Suzuki Daisetz, muchos artistas de la generación de posguerra comenzaron a trabajar con nuevos conceptos. Como ha demostrado Robert H. Sharf, las interpretaciones de Suzuki sobre Zen y el “pensamiento oriental” se encontraban impregnadas de una agenda nacionalista mediante la que se exageraban las diferencias entre Oriente y Occidente, como por ejemplo cuando hablaba de una oposición entre el “Occidente material” y el Oriente espiritual”,<sup>89</sup> pero sus ideas, que concedían énfasis a lo espontáneo, lo irracional y lo intuitivo condicionarían el modo de expresión de muchos artistas de posguerra.

La popularidad de la tradición de la caligrafía y la pintura de Asia Oriental entre muchos pintores y escultores abstractos de la generación de posguerra, se vio reflejada en la obra de una larga lista de artistas, algunos de los cuales han sido estudiados por su relación con el tipo de budismo Zen transmitido por Suzuki Daisetz a Occidente.<sup>90</sup> De entre los tres modos en que puede ser adquirido el conocimiento de la estética del budismo de Meditación –de forma directa mediante la práctica en un templo, a través de libros o conferencias y mediante la contemplación de obras de arte o reproducciones en libros ilustrados– muy pocos fueron los pintores abstractos de la generación de posguerra que viajaron a Oriente o se interesaron realmente por lograr un conocimiento directo del budismo Zen, siendo Mark Tobey el único caso conocido de un artista que acudió a un monasterio Zen, aunque sólo por un breve periodo de tiempo.

Un autor como Munsterberg observó que, entre los pintores europeos contemporáneos, el que se encuentra más cercano al Zen en espíritu es el pintor alemán Julius Bissier, quien nació en 1893. Para demostrarlo, arguye que, como un verdadero seguidor del Zen, Bissier vivía en una especie de retiro. Además, co-

---

<sup>89</sup> .- Cf. Sharf, Robert H. 1993 y 1994.

<sup>90</sup> .- Sobre el impacto producido por las conferencias y escritos de Suzuki en la obra de algunos artistas norteamericanos y europeos, cf. Westgeest, Helen 1996.

menta que aunque nunca había estado en el Extremo Oriente, Bissier había estado influenciado por el arte de China durante muchos años a través del sinólogo e historiador del arte alemán Ernst Grosse, y que desde 1955 comenzó a exponer su obra junto con la de un grupo de artistas de Munich que se llamaban a sí mismos “Gruppe Zen”. Finalmente comparó sus pinturas con las del monje Ch’an Mu-ch’i, en concreto con la famosa obra de los caquis (fig. 71).<sup>91</sup>



137. *Símbolo de unicidad hombre-mujer*, por Julius Bissier. Tinta sobre papel japonés, 1934.  
Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf.

Los rasgos más destacados mediante los que suele ponerse en relación a algunos pintores occidentales contemporáneos con la estética del budismo de Meditación, aparte de por sus viajes, lecturas, contactos y visualización de obras

---

<sup>91</sup> .- Cf. Munsterberg, Hugo 1993, pp. 144-145.

de arte *zen*, suelen ser de orden formal o espiritual –“expresividad o espontaneidad del trazo”, “vacío y nada”, “dinamismo”, “espacio impreciso y envolvente”, “desapego o retiro del mundo exterior”, “intuición”, “directa experiencia de aquí y ahora”, “no-dualismo y lo universal”, “expresión de un sentimiento interior”, etc.– los cuales han sido puestos de manifiesto por autores como Hugo Munsterberg o Helen Westgeest.<sup>92</sup>

Ambos autores se basaron para sus estudios en las apreciaciones sobre arte de Suzuki Daisetz, y aunque eran conocedores de las teorías de Hisamatsu Sin’ichi y reconocieron la importancia de su obra teórica para el estudio de la estética *zen*, no emplearon en ningún momento las características propuestas por él. A pesar de que Hugo Munsterberg afirmó que las reflexiones sobre las “siete características del arte Zen” de Hisamatsu Sin’ichi expuestas en dos de sus obras sobresalen de entre todos los esfuerzos realizados para tratar de observar cuál puede ser el tipo de influencia que el budismo de Meditación ha podido aportar a las artes orientales, y de que Helen Westgeest incluso llegó a citar las siete características de la estética *zen* expuestas por Hisamatsu, en lugar de tratar de analizar a los artistas seleccionados para su estudio basándose en las “siete características” ofrecidas por este autor y, a partir de ahí, observar en qué medida esta estética ha podido llegar a encontrar manifestación en el ámbito occidental, ambos recurrieron para su análisis a la serie de características arriba citadas –basadas en gran medida en las obras de Suzuki Daisetz–, sin duda al no poder ser aplicadas de forma consistente las siete características apuntadas por Hisamatsu en los artistas y obras de arte contemporáneo que trataban de analizar.

Según declaró Westgeest: “Resulta imposible especificar características que sean aplicables a todas las pinturas Zen, puesto que los estilos varían. Sin embargo, existen un número de aspectos recurrentes”.<sup>93</sup> Fue entonces cuando citó las “siete características” expuestas por Hisamatsu Sin’ichi ofreciendo una

---

<sup>92</sup> .- Cf. Munsterberg, Hugo 1993 (1965) y Westgeest, Helen 1996.

<sup>93</sup> .- Westgeest, Helen 1996, p. 16.



leve valoración de tres de ellas,<sup>94</sup> y expuso a continuación que a la hora de analizar las obras, visiones y métodos de artistas occidentales y japoneses que expusieron sus trabajos en la década de 1950, encontró una serie de “sorprendentes paralelismos” entre las opiniones sobre estética *zen* de algunos autores activos durante el siglo XX, principalmente de Suzuki Daisetz, y las obras de cierto grupo de pintores occidentales y japoneses contemporáneos.<sup>95</sup> En concreto encontró una serie definida de cinco características o aspectos concordantes –“vacío y nada”, “dinamismo”, “espacio impreciso y envolvente”, “directa experiencia de aquí y ahora”, y “no-dualismo y lo universal–”.<sup>96</sup>

Después de explicar “qué es el Zen”, siguiendo la teoría de Suzuki Daisetz según la cual el Zen es algo imposible de caracterizar, mediante una exposición de tres páginas de extensión, Westgeest emplea otras tres páginas para realizar una breve descripción de las artes *zen* de la pintura y la caligrafía, citando además otras artes como la poesía, la preparación del té (*sadô*), el arreglo de las flores (*kadô*), autodefensa (*judô*), arquería (*kyudô*) y el manejo de la espada (*kendô*), como pertenecientes a este contexto cultural y artístico del Zen. Tras la lectura de las características propuestas, puede observarse que mientras la primera citada supone la base de la que surgen todas las artes *zen*, las dos siguientes son aplicables directamente a la pintura, aunque la característica de “dinamismo”, es puesta asimismo por esta autora en relación con las artes marciales. Las dos características restantes, finalmente, hacen referencia a la forma de expresión del contenido religioso y filosófico del budismo Zen.

Aunque, como ha sido apuntado, Westgeest cita previamente a la exposición de sus características aquellas adelantadas por Hisamatsu Sin'ichi para luego no tenerlas en consideración en su propio análisis, puede decirse que una de

---

<sup>94</sup> .- Cf. *ibid.*, p. 16. En relación con el pensamiento sobre estética *zen* de Hisamatsu Sin'ichi y las “siete características” ofrecidas por él en dos de sus obras, ver arriba, pp. 217-238.

<sup>95</sup> .- Cf. *ibid.*, p. 17.

<sup>96</sup> .- Cf. *ibid.*, pp. 17-23.

las características propuestas, concretamente “vacío y nada”, encuentra correspondencia con el estado mental de *mushin*, al que se accede a través de la asidua práctica de la meditación *zen*, señalado por Hisamatsu Sin’ichi, Suzuki Daisetz y otros autores relacionados con la escuela de Kyoto de filosofía moderna, el cual ha de ser reconocido como la fuente de la creatividad artística en el contexto del budismo Zen.<sup>97</sup>

A diferencia de los artistas contemporáneos que se encontraban interesados en el budismo Zen y en las grafías de Asia Oriental, quienes se sirvieron de este tipo de caligrafía como fuente de inspiración para desunirla de su forma léxica y lograr una nueva forma de expresión pictórica basada en la total destrucción de la forma, puede observarse que a lo largo de la historia de la caligrafía y la pintura Ch’an y Zen, los artistas que se desenvuelven con los pinceles nunca se han despegado de un modo de representación figurativo, siguiendo además en la gran mayoría de los casos los modelos iconográficos establecidos por la tradición.<sup>98</sup> Incluso en las manifestaciones artísticas de *zenga* que fueron creadas a partir de 1600, cuando los monjes Zen comenzaron a emplear el pincel para representar las figuras de un modo más esencial o “abstracto” que en las etapas anteriores, sus obras nunca perdieron la referencia a la realidad. Así, en el caso de la representación de, por ejemplo, un círculo *zen* (*ensô*), que en algunos casos ha sido considerado como un símbolo del universo (fig. 73), o de otras figuras geométricas (fig. 87), siempre se hace evidente la referencia a la realidad de las formas que se representan, al contrario de lo que sucede en las obras *gestuales* y *sígnicas* del arte abstracto o informal.

---

<sup>97</sup>.- Después de esbozar las referidas características, el estudio de Westgeest continúa con un bosquejo histórico sobre la visión de Oriente que ha existido en Occidente, tras lo que se muestra la afinidad con el Zen de ciertos artistas occidentales y japoneses con orientación occidental representativos de la década que se inicia en 1950 a través de una ordenación por países y casos de artistas particulares. Hay que notar la no inclusión en este estudio del artista español, con la excepción de Joan Miró, quien es introducido dentro del apartado que alude a los artistas de nacionalidad francesa.

<sup>98</sup>.- Sobre la iconografía del budismo de Meditación, ver arriba, pp. 422-468.

Sin embargo, aparte de esta evidente disimilitud formal, la diferencia radical estriba en el fundamento del que parten estas actividades, pues mientras en este tipo de arte abstracto se desarrolla una acción que consiste básicamente en dar rienda suelta al automatismo inconsciente, en el ámbito del Zen las realizaciones artísticas tratan de proyectar una meditación activa y consciente. El artista moderno, que a través de su gesto creador proyecta las sombras de su inconsciente, no se parece en nada a los maestros Ch'an y Zen que como Liang K'ai, Mu-ch'i, Sesshû o Sesson proyectaban la expresión de su "iluminación interior", permitiendo que la naturaleza se expresara a través de ellos para poder desarrollar una relación de unificación con la realidad trascendental.

En realidad, frente a esa transmisión de la "naturaleza propia" o "naturaleza de Buda" en una percepción inmediata de la realidad de la que se habla en el budismo de Meditación, el arte abstracto contemporáneo es con mucha frecuencia un arte que solamente trata de llamar la atención utilizando elementos irregulares e imperfectos por el simple gusto de jugar con las formas y el puro placer de dejar las cosas inacabadas. Incluso en la pintura *tachista*, que concedía al gesto un valor fundamental, no puede observarse tampoco ese sentido de la búsqueda de un equilibrio alcanzado, ni ese logro de la simplicidad que se revela en muchas obras de *suiboku* o *bokuseki* —y no necesariamente como consecuencia de la obtención del *satori* o "supremo despertar" por parte de sus ejecutantes—. Ese sentimiento de eternidad y pureza existente en la pintura *suiboku*, en los "trazos de tinta" de la caligrafía, o en cualquiera de las realizaciones que penetran realmente en el ámbito de la estética Zen, sería el que debería acompañar a toda manifestación creativa auténtica; pero, desgraciadamente, esto en Occidente ocurre en muy pocas obras.

Cuando se trata de hablar de la influencia del budismo de Meditación en las manifestaciones pictóricas del arte contemporáneo occidental, ha de tenerse en cuenta que en la mayoría de los casos en que un monje Zen aplica tinta sobre un papel para dar forma a una caligrafía o una pintura, el resultado no sólo se

encuentra determinado por una cierta habilidad técnica, sino también por un cierto grado de experiencia en la práctica de la meditación. A diferencia de muchos de estos pintores occidentales, los monjes Zen no suelen sentir ninguna ansiedad metafísica, ni se cuestionan las diferencias entre hipótesis visuales de abstracción y certidumbres establecidas por el arte figurativo. Ellos simplemente trabajan de un modo “desapegado”, convencidos de la importancia de la práctica de la meditación en su camino hacia el conocimiento de su “naturaleza original”.

El artista Georges Mathieu, quien guiado por su entendimiento de las doctrinas del budismo Zen concibió cuatro principios dogmáticos en el proceso pictórico –velocidad, ausencia de formas predeterminadas, ausencia de gestos premeditados y un estado de éxtasis—<sup>99</sup> muestra con sus palabras una percepción prácticamente opuesta a la del budismo de Meditación, pero que, sin embargo, se encuentra aceptada de modo generalizado entre numerosos pintores abstractos.

Históricamente, las interacciones entre Oriente y Occidente a menudo han devenido simplemente en el préstamo de una forma o un proceso. El uso de la perspectiva es un ejemplo clásico: llegó a Asia con los misioneros europeos y luego retornó a Europa en el siglo XIX a través de las adaptaciones de los grabados de Hiroshige, influenciando a pintores como Van Gogh y su visión del mundo, aunque sin llegar a impregnar su obra del valor alusivo de las *Cien vistas de Edo*. Algo parecido sucedió cuando los pintores vanguardistas entraron en contacto con la caligrafía de Asia Oriental y posteriormente con el mundo del budismo Zen, y comprendieron progresivamente que existían aún mayores posibilidades expresivas que se encontraban sin explotar, si bien no intentaron asimilar la verdadera razón que otorga energía y valor a este tipo de arte. Todo ello demuestra, al menos, que aunque a través de la historia de interacciones entre Occidente y Oriente han podido plantearse similares problemas éticos o estéticos, sus soluciones tienden a diferir, y que un verdadero conocimiento de las tradiciones del budismo Zen en Occidente es algo que está aún por desarrollar.

---

<sup>99</sup> .- Cf. Wichmann, Siegfried 1999, p. 403.

Hoy día el mundo del arte se encuentra convertido en un campo cerrado en el que las principales fuerzas chocan en un mercado recorrido por tendencias que fueron concebidas para las masas. Los artistas tal vez ya no inscribirán nunca más sus obras dentro de una historia linear y progresiva, pues lo que ellos deben tratar de probar simplemente es que están produciendo “arte”. Frente a este panorama, cuando muchos aspectos del Zen han sido ya comercializados y afrentados, los pensamientos de la audiencia se tornan cada vez más recelosos ante el potencial para mostrar el camino del verdadero arte que se encuentra contenido en el estudio de la estética *zen*.

## LITERATURA

La literatura desarrollada en el movimiento budista de Meditación de Asia Oriental presenta una gran variedad y riqueza de formas y contenidos, comprendiendo no solamente las obras poéticas, sino también otras muchas que contienen asimismo elementos estéticos. Numerosas formas literarias fueron desarrolladas dentro de un movimiento budista en el que, ciertamente, se concede una especial importancia tanto a la palabra como al silencio. Esto es así a pesar de afirmarse en innumerables ocasiones que se trata de una doctrina que no puede expresarse con palabras.

Entre las producciones literarias de este movimiento destacan los documentos que se encuentran dedicados a mostrar la leyenda y la historia del budismo de Meditación, tratados filosóficos, obras de carácter oratorio, casos de maestros recopilados, etc., géneros todos ellos que funcionan en gran medida como vehículos de instrucción moral y espiritual para los seguidores implicados en la práctica. No obstante, ha de considerarse que tales narraciones también pueden ser usadas para profundizar en diversos aspectos de la historia de esta tradición, y que el elevado contenido poético que emana de muchas de estas obras resulta suficientemente sugestivo como para que puedan ser valoradas estrictamente por sus cualidades literarias.

Entre los géneros literarios propios del movimiento budista de Meditación, muchos de ellos continúan siendo elaborados en este contexto. Dejando aparte el género de la poesía, que merece especial atención al haber llamado poderosamente la atención de cierto sector del público occidental, siguen editándose muchas obras originales relacionadas con este movimiento. Los géneros que alcanzaron mayor desarrollo durante el siglo XX han sido, principalmente, los comentarios sobre *sûtra* u otras escrituras tradicionales, los sermones y los escritos de carácter autobiográfico;<sup>100</sup> asimismo, dentro del género histórico, las vidas y enseñanzas de ciertos maestros Zen antiguos y contemporáneos han sido trazadas por diversos autores, habiéndose realizado numerosos descubrimientos y avances muy significativos.<sup>101</sup> No puede decirse, sin embargo, que en ninguno de los géneros citados predomine el carácter literario, pues todos ellos se encuentran supeditados a expresar un contenido erudito o puramente doctrinal.<sup>102</sup>

Un caso diferente es el planteado por Roy Starrs con respecto a la figura del novelista Shiga Naoya (1883-1971), eminente representante del género de novela de carácter autobiográfico conocido como *shi-shôsetsu*. Recientemente, Starrs ha realizado un estudio crítico sobre la figura de este autor interpretando

---

<sup>100</sup> .- Algunos ejemplos de poesías, cuentos, sermones y comentarios a los *sûtra* elaborados durante el siglo XX, pueden consultarse en la antología de Trevor Legget titulada *The Tiger's Cave and Translations of Other Zen Writings*, publicada originalmente en 1988.

Un ejemplo de narraciones autobiográficas, género que ha proliferado en gran medida durante el siglo XX, puede verse en las obras del monje Zen Morinaga, Sôkô 1985 y 1989.

<sup>101</sup> .- Entre este último grupo resulta interesante observar las obras referidas a algunos maestros que desarrollaron su actividad en Occidente durante el siglo XX. Cf. Fujioka, Daisetsu 1968; Abe, Masao 1986; Ital, Gerta. 1987; Crooked, Cucumber 1999.

<sup>102</sup> .- Por otra parte, ha de reconocerse que el género denominado *goroku* (casos recogidos de maestros que se convirtieron en muchas ocasiones en *kôan* para ser empleados para la meditación), se encuentra en gran medida anclado en el pasado.

No obstante, según señala Hisamatsu Sin'ichi, un estudio de los rasgos contenidos en los numerosos casos recogidos resultaría sin duda de gran valor, considerando la excelente calidad literaria que exhiben muchos de ellos y que se trata además de un género peculiar del movimiento budista de Meditación del que no pueden encontrarse ejemplos en ninguna otra parte del mundo. Cf. Hisamatsu, Sin'ichi 1974, p. 14.

las obras de Shiga Naoya del género *shi-shôsetsu* como reveladoras de una moderna expresión de la estética Zen.<sup>103</sup>

En dicho estudio, Starrs reconoce que el término “estética Zen” es usado por conveniencia para definir las obras de este género de Shiga Naoya, y que su uso puede provocar protestas por parte de especialistas que insisten en mayor precisión en el uso de la terminología. Este autor expone que, por ejemplo, Shiga no era un “artista Zen” en el sentido de los grandes escritores o pintores Zen del pasado, quienes eran realmente practicantes e incluso monjes Zen, o como el gran poeta Zen moderno Takahashi Shinkichi,<sup>104</sup> y que, de hecho, Shiga expresó su desdén por el Zen institucional que existía en sus días en Japón. Asimismo arguye que, tanto en el plano ideológico como en el estético, tampoco parece que Shiga se encontrara “suscrito al completo rango de ideales o valores Zen”.

Tras considerar que es muy difícil evaluar si las obras de Shiga “sacan el premio gordo” de las “siete características” estéticas *zen* señaladas por Hisamatsu Sin’ichi –que, según declaró este autor japonés, ha de poseer todo verdadero arte Zen–, “incluidas incluso aquellas tan pintorescas e imponderables como la austeridad sublime”, Starrs añade que también puede plantearse la objeción de que el credo artístico / estético / espiritual de Shiga de “seguir la naturaleza” no ha de derivar necesariamente del Zen, existiendo otras posibles fuentes para ello, incluyendo la cultura popular, el *shintô*, el taoísmo, las muchas formas de budismo o el romanticismo europeo. Asimismo, Starrs se defiende de las posibles acusaciones de encontrarse alineado con el género *nihonjinron*, al presentar a Shiga como un artista japonés moderno que encarna la “tradición” japonesa con su “estética Zen”.<sup>105</sup>

---

<sup>103</sup> .- Cf. Starrs, Roy 1998.

<sup>104</sup> .- Entre los escritores y pintores que fueron monjes Zen, Starrs cita a Sesshû, Zeami, Ikkyû, Bashô y Hakuin, aunque el caso de Bashô es muy discutible. Por otra parte, Takahashi Shinkichi (1901-1987), más que como un poeta *zen*, es considerado generalmente por los críticos literarios japoneses como un escritor y poeta de vanguardia afiliado al dadaísmo.

<sup>105</sup> .- Cf. Starrs, Roy 1998, pp. 8-9.

No obstante, este autor observa que todas estas objeciones no le parecen concluyentes, e insiste en su derecho a usar el término “estética Zen” al referirse a la obra de Shiga no sólo por conveniencia, sino –hablando en general y con todas las salvedades apuntadas debidamente tenidas en cuenta– por su legitimidad final.<sup>106</sup> Starrs apunta que hablar de la “estética Zen” de Shiga es una manera taquigráfica de señalar, especialmente a los lectores occidentales, que su “arte sin arte” es una expresión moderna de una tradición estética muy antigua que incluye no sólo a escritores sino a cualquier otra clase de artista y artesano en la “tradición Zen”.<sup>107</sup>

Starrs no se sorprende de que Shiga, como un intelectual japonés del siglo XX, rechazara la autoridad del Zen institucional, pues, según indica, el Zen era un establecimiento corrupto, complaciente y reaccionario cuyo poder debería resistir cualquier persona que ejerza un pensamiento independiente.<sup>108</sup> No obstante, observa a continuación lo que él entiende como “estética Zen” de Shiga:

Pero cuando yo hablo de su ‘estética Zen’ no estoy hablando de sus lealtades oficiales en este sentido. Aunque él no era un practicante Zen como muchos otros de los grandes artistas del pasado, lo que finalmente le liga a ellos a un nivel más profundo es no sólo su estética, sino también la manera en que esa estética se relaciona con las dimensiones morales, psicológicas y espirituales de su obra. En breve, uno se da cuenta finalmente que este ‘arte sin arte’ está basado en el ideal tradicional de un ‘yo sin egoísmo’ –que es también, sin embargo, algo más que un ideal tanto en el Zen como en Shiga, encontrándose enraizado sobre la experiencia ‘mística’ de la disolución del ego personal en una unión extática con la naturaleza–.<sup>109</sup>

---

<sup>106</sup> .- Cf. *ibid.*, p. 9

<sup>107</sup> .- En este punto, Starrs observa que resulta apropiado –e iluminador– enlazar a Shiga de esta manera, por ejemplo con Sesshû, cuyo paisaje de estilo *haboku* (fig. 78) aparece reproducido en la cubierta de su obra, y que, según expresa, “es una perfecta encarnación, tradicional pero intemporal, del ideal de un ‘arte sin arte’”. *Ibid.*, p. 9.

<sup>108</sup> .- Sobre este aspecto de la institución Zen durante el siglo XX, cf. Victoria, Brian 1997.

<sup>109</sup> .- Starrs, Roy 1998, p. 10.



Finalmente, comprendiendo que se encuentra en peligro de ser acusado de “esencializar” o estereotipar la cultura japonesa, Starrs insiste en el argumento de que no se encuentra alineado con las teorías de los escritores *nihonjinron*, las cuales afirman que existe un “estilo cultural japonés” que ha sobrevivido a través de los tiempos. Sin embargo, lo que le parece innegable es que ha existido un estilo dominante durante la alta cultura japonesa, y que ese estilo ha estado influido en una medida considerable por una sólo escuela budista, la Zen Rinzai, por lo cual deduce que “el arte sin arte” Zen de Shiga Naoya debe formar parte de esta corriente.<sup>110</sup>

Un autor como Pilgrim también ha referido que las “resonancias del Zen” en el periodo contemporáneo se encuentran expresadas por uno de los novelistas más destacados: Kawabata Yasunari. Según relata Pilgrim, en su discurso de aceptación del Premio Nobel no sólo hizo referencia a la profunda influencia que la estética Zen había tenido en su obra, sino que citó el siguiente poema de Dôgen, el fundador de la escuela Sôtô:

En primavera, cerezos.  
En verano, el cuco.  
En otoño la luna,  
Y en invierno la nieve, clara, helada.<sup>111</sup>

Pilgrim observa que lo que se expresa en este poema no sólo es un reflejo o una resonancia del Zen, sino de la poesía del periodo Heian y de la estética *shintô* anterior, y expone una teoría según la cual la visión de Kawabata Yasunari proviene de una tradición unificada en la que predomina la influencia del budismo y del Zen:

A través del comentario de Kawabata y del uso de Dôgen, puede percibirse la remarcable continuidad de la tradición religioso-estética.[...] La sensibilidad y estilo religioso-estético shinto-budista-zen se fusionan, aquí, para refle-

---

<sup>110</sup> .- Cf. *ibid.*, p. 11.

<sup>111</sup> .- Cf. Heine, Steven 1989, p. 3.

jar una tradición relativamente unificada en la cual el budismo (y el Zen) han ejercido una profunda influencia sobre la cultura japonesa”.<sup>112</sup>

Independientemente de que se quiera asociar a autores como Starrs o Pilgrim con las teorías de *nihonjinron*, hay que considerar que para poder demostrar el hecho de que los escritores contemporáneos mencionados como Shiga Naoya, Takahashi Shinkichi o Kawabata Yashunari puedan haber llegado a reflejar en algunas de sus obras cierto tipo de influencia del budismo Zen, se requiere un detenido análisis biográfico de cada uno de estos autores además de un examen crítico literario de sus obras, y que la posibilidad de que tal influencia se manifeste en diversos grados y medidas es algo que se encuentra absolutamente abierto a discusión.

## **POESÍA ZEN EN EL MUNDO CONTEMPORÁNEO**

De entre la gran variedad de géneros literarios que han sido desarrollados por los seguidores del budismo de Meditación en Asia Oriental, la poesía ha sido una de las manifestaciones más apreciadas durante el siglo XX tanto en Japón como en el exterior. En cuanto a los tipos de poesía elaborados en este contexto, fueron reseñadas más arriba las distintas formas métricas y las variedades de poesía tradicionalmente empleadas por los monjes de este movimiento, habiéndose comprobado que tanto en la elección de temas como en su aspecto formal se hizo patente una gran uniformidad en líneas generales.<sup>113</sup>

### **Poesía zen en Japón**

La práctica de la poesía ha estado siempre muy presente en las mentes de los habitantes de Japón, y son muy variados los elementos de poesía *zen* que han pasado a formar parte de la poesía japonesa durante el periodo contemporáneo.

---

<sup>112</sup> .- Pilgrim, Richard B. 1993, pp. 69-70.

<sup>113</sup> .- Sobre la poesía elaborada en el contexto del budismo de Meditación, ver arriba, pp. 531-565.

Por lo que se refiere a la poesía china, que es la preferida por los monjes de este movimiento, la escritura de poemas de estilo chino en Japón (*kanshi*) persiste entre los monjes Zen y entre las personas cultas hasta el día de hoy, habiendo sido creados ciertos tipos de composiciones innovadoras; no obstante, los japoneses raramente han hecho grandes contribuciones a la poesía china, lo cual es comprensible si se tiene en cuenta la considerable diferencia existente entre las lenguas china y japonesa. Asimismo, aunque la poesía china ha sido y continúa siendo muy admirada y estudiada con devoción en Japón, nunca tuvo un efecto significativo en las formas japonesas de poesía. Los japoneses de los siglos medievales simplemente aceptaron este género de poesía junto a las formas japonesas tradicionales, especialmente el *tanka*, si bien la composición de poesía de estilo chino se encontraba limitada a algunos nobles cortesanos y monjes budistas que gozaban de un nivel cultural elevado.<sup>114</sup>

Además de la poesía china, en Japón son practicadas hoy día muchas clases de poesía japonesa, principalmente elaboradas en las formas *haiku* y *tanka*, junto a otras formas de poesía más libres que se desarrollaron a partir de la apertura a la occidentalización durante el periodo Meiji. Aunque existen canciones populares tradicionales en formas establecidas o relativamente libres, algunas personas opinan que la poesía japonesa había estado constreñida a una serie de formas y temas tradicionales que limitaban en gran medida las posibilidades de expresión. Pero a pesar de las limitaciones, y de la existencia de los nuevos géneros poéticos que han conocido un vigoroso crecimiento y que, al igual que en Occidente, son apreciados como la fuerza dominante en la poesía contemporánea, millones de japoneses siguen componiendo poemas en formas cortas como *haiku* y *tanka*, las cuales son muy valoradas precisamente a causa del enorme poder de expresión que puede surgir gracias a su extremada brevedad.<sup>115</sup>

---

<sup>114</sup> .- Cf. Hoffmann, Yoel 1996, p. 15.

<sup>115</sup> .- Hoffmann observa cómo a pesar de la influencia cultural de Occidente, las formas *tanka* y *haiku* prevalecen hoy día en Japón: “Incluso entre los japoneses, sin embargo, existían quienes pensaban que esas estructuras eran demasiado breves para

Lo referido es notorio especialmente en el caso de los poemas *haiku*. Casi todos los periódicos japoneses dedican una columna al *haiku* y existe una asociación de *haiku* internacional que organiza exhibiciones itinerantes, concursos, etc. La popularidad del *haiku* como forma poética en Japón es tal, que sería raro encontrar a un solo japonés de cierta edad que no pudiera recitar al menos uno de estos poemas de memoria. Desde 1990 la compañía aérea “Japan Airlines” organiza anualmente en colaboración con otras instituciones japonesas concursos de *haiku* dirigidos a escolares de enseñanza primaria de varios países, los cuales cuentan con una asombrosa participación.<sup>116</sup> Estos concursos proveen una oportunidad para que los jóvenes estudiantes expresen su mentalidad interior en forma de escritura poética empleando su propia lengua, pero además evidencian el interés que muestran muchos japoneses en la exportación de esta forma cultural, que ha sido catalogada como “la forma métrica más corta del mundo”.

Varios fueron los grupos literarios dedicados al *haiku* formados a partir de fines del siglo XIX y muchas publicaciones de *haiku* se editaron durante todo el siglo XX, siendo algunos ejemplos significativos los representados por la revista *Hototogitsu*, fundada bajo la guía de Masaoka Shiki (1867-1902) y editada por Takahama Kyoshi (1874-1959), y por la revista *Sôun*, editada por Ogiwara Seisensui (1884-1976). Este último, seguidor del innovador poeta *haiku* Kawahigashi Hekigotô (1873-1937), con quien fundó el grupo “Nueva tendencia haiku”, continuó la renovación del *haiku*. Seisensui, quien había ayudado a convencer a

---

expresar la entera variedad de emociones humanas. En el siglo XIX, cuando Japón abrió sus fronteras a la influencia de la cultura occidental, algunos japoneses empezaron a experimentar con estilos foráneos, sin establecer límites específicos ni en forma ni en contenidos. La poesía tradicional japonesa no fue nunca abandonada, sin embargo, y aunque fueron realizadas imitaciones de modos occidentales con diversos grados de éxito, ninguno de ellos capturó la belleza de las formas nativas. Hoy día la ‘poesía moderna’ en la manera de Occidente es escrita tan sólo por unos pocos cientos de japoneses, la mayoría de ellos de entre la intelectualidad, pero millones de personas de todos los niveles de la sociedad escriben *tanka* y *haiku*”. Hoffmann, Yoel 1996, p. 17.

<sup>116</sup> .- En Tailandia, por ejemplo, en el año 2002 se presentaron 2.092 *haiku* de participantes de 232 escuelas de todo el país, de entre los cuales se eligieron para ser expuestos 50 poemas por un panel de jueces compuesto por destacados poetas.

Hekigotô a liberar esta forma poética de los límites formales tradicionales, llevó la revista que había establecido a sugerencia de Hekigotô a una nueva dirección, pues argüía que el *haiku* debería ilustrar los sentimientos subjetivos del escritor más bien que el mundo objetivo que causa los sentimientos del escritor.<sup>117</sup>

Las razones por las que el *haiku* prevalece en Japón hoy día con tanta intensidad pueden ser que esta estructura poética se encuentra en perfecta conformidad con la lengua y la mentalidad japonesa, ya que en un poema *haiku* no se trata de describir ningún significado, sino de presentar asociados de modo sugestivo objetos que tienen significado sin exponer nada claramente –de forma similar a lo que sucede con el modo de expresión coloquial en lengua japonesa–, lo que hace que se busquen diferentes conclusiones sobre lo que no se encuentra expresado. Ello tal vez sea lo que suscita que los japoneses perciban claramente la enorme capacidad de evocación que puede desprenderse de tres simples versos de 5, 7 y 5 sílabas, o de otros más libres caracterizados igualmente por la misma concisión y capacidad de representación de la realidad.

De entre los llamados “*haiku* libres”, que no siguen el modelo de tres versos y 5, 7 y 5 sílabas del *haiku* tradicional aunque se emplazan también dentro del género *haiku*, a continuación se presentan dos ejemplos escritos por Taneda Santôka, quien llegó a ser monje de la escuela Sôtô Zen.<sup>118</sup>

---

<sup>117</sup> .- Tras la muerte de Masaoka Shiki, Takahama Kyoshi dedicó la revista *Hotogitsutsu* durante un buen número de años casi exclusivamente a las novelas de ficción. En 1912, disgustado por las excesivas libertades que Kawahigashi Hekigotô y su grupo se tomaban en la composición de sus *haiku*, comenzó a publicar de nuevo *haiku* en su revista y emitió una declaración para que el *haiku* fuera escrito en el modo tradicional, con diecisiete sílabas y referencia a una de las estaciones del año, lo que atrajo a muchos poetas que no estaban de acuerdo con el desarrollo de las nuevas tendencias. No obstante, las tendencias del grupo de Hekigotô, en el que se buscaba que el poema estuviera tan en contacto con la realidad como fuera posible, sin interferencia de reglas hechas por el hombre, han subsistido con fuerza hasta la actualidad. Cf. Higginson, William J. 1989, pp. 25-29.

<sup>118</sup> .- Hay que insistir en que, especialmente en el caso de estos poemas *haiku*, es imposible comunicar el efecto de su sonido e imagen, que es justamente lo más importante, mediante una traducción.

Enterrado entre hierbas  
un techo  
un hombre.

¡Desearía una bebida!  
Cielo al atardecer.

Desmoronándose detrás de mí,  
Montañas que nunca volveré a ver.

Aquí en la tranquilidad  
de nieve cayendo sobre nieve.<sup>119</sup>

Taneda Santôka (1882-1940) había estudiado *haiku* en su juventud y tuvo oportunidad de ver publicados algunos de sus trabajos en la revista *Sôun* editada por Ogiwara Seisensui.<sup>120</sup> Sin embargo, tuvo que dejar varios trabajos e incluso se separó de su mujer y su hijo debido a sus problemas con el alcohol. Tras estos sucesos, dejó las ciudades y se retiró al campo a vivir como le apetecía, dando larguísimos paseos y escribiendo poemas llenos de elementos del paisaje natural sin atender a formas, temas o estilos.

A la edad de 42 años, Taneda intentó suicidarse arrojándose hacia un tren en marcha, pero fue detenido por el maestro de un templo Zen local, quien le proporcionó amparo desde ese momento. Tras su salida del templo se alojó en cobijos facilitados por sus amigos, y se dedicó a vagar por el país mendigando y bebiendo *sake*.<sup>121</sup> A pesar de todo, los poemas y diarios que escribió en sus últimos años, que reflejan la sencillez, humildad y soledad de su vida, han alcanzado extensa aclamación.<sup>122</sup>

---

<sup>119</sup> .- Los cuatro poemas citados han sido traducidos a partir de la versión de Burton Watson. Cf. Watson, Burton 1989, pp. 123-124.

<sup>120</sup> .- Cf. Higginson, William J. 1989, p. 30.

<sup>121</sup> .- Su afición a la bebida se mantuvo siempre como un problema. Según expresa John Stevens, “el *sake* era su *kôan* y parece ser que nunca lo resolvió”. Stevens, John 1980, p. 24.

<sup>122</sup> .- Cf. Watson, Burton 1989, p. 123.

Existen muchos otros poemas compuestos por maestros Zen en el periodo contemporáneo que emplean formas libres sin referencia a los estilos japoneses tradicionales. En la mayoría de los casos, en tales poemas se diserta sobre temas doctrinales relacionados con la práctica *zen* en un lenguaje más coloquial y menos técnico que el que suele ser habitual en los poemas de siglos anteriores. He aquí un ejemplo del maestro Zen Mamiya, compuesto a principios del siglo XX:

Un caballero vino a verme.  
con charlas sobre una inversión extraordinaria.  
'Señor, yo soy un monje sin dinero;  
todo lo que puedo dar es el tesoro del satori  
que suprime los sufrimientos para siempre...'  
Pero él se fue,  
pero él se fue.<sup>123</sup>

Además de las diferentes formas de poesía china, los poemas japoneses de estilo *chôka*, *tanka*, *renga* y *haiku*, u otros de formas libres, reflejan a menudo elementos de la tradición Zen. Tras el predominio de los poemas escritos en chino, la utilización de las formas de poesía japonesa en el contexto del budismo Zen fue notoria a partir del siglo XVI, pues muchos poetas de *renga* y *haiku* tuvieron un profundo interés en este tipo de budismo. A partir de los primeros años del siglo XX fue cuando comenzó a sentirse aquí también el peso de la influencia de la poesía occidental.

### **Poesía japonesa en Occidente**

Fue hacia principios del siglo XX cuando empezó a evidenciarse cierta atracción hacia la poesía japonesa en Occidente, lo cual fue debido al papel que jugaron ciertas personas que vivieron en Japón y tuvieron oportunidad de admirar estas formas. No obstante, la atención se ha dirigido fundamentalmente des-

---

<sup>123</sup> .- Leggett, Trevor, trad., 1994, p. 167. Otro poema de este mismo autor fue citado más arriba, volumen I, p. 437.

de Occidente casi exclusivamente hacia la forma *haiku*, aunque en ocasiones se ha prestado también atención a las formas *renga* y *tanka*. A menudo se alude a la brevedad de los tres versos del *haiku*, con la consiguiente “facilidad de composición”, junto a su cualidad de “poesía zen” como las causas de que el *haiku* se haya convertido en una forma poética muy popular, que ha logrado extenderse desde la segunda mitad del siglo XX por numerosas zonas del mundo.<sup>124</sup>

El *haiku* comenzó a escribirse en por occidentales a principios del siglo XX, durante una visita a Japón de Julien Vocance, Paul-Louis Couchoud y otros, quienes publicaron sus poemas en 1905. Posteriormente, en 1910 fue publicada en París una antología de literatura japonesa por Michel Revon, quien empleó el término *haikai*, el cual sería seguido por poetas franceses y españoles durante toda la primera mitad del siglo XX. En Francia, en 1920 aparecieron publicados en la revista literaria *Nouvelle revue française* diversos poemas *haiku* escritos por poetas franceses, y durante la década de 1920 aparecieron también en este país muchas revistas y libros que contenían poemas de este estilo. Por parte de los poetas de habla inglesa, también se escribió en este tiempo poesía empleando formas japonesas. A fines de 1910 fue publicada en Londres y en Tokyo la segunda edición de *Japanese Poetry*, escrita por Basil Hall Chamberlain. En esta edición, Chamberlain añadió un artículo que hacía mención al *haiku*: “Bashô y el epigrama poético japonés”. Las traducciones de *hokku* y *tanka* de Lafcadio Hearn, repartidas entre sus varios libros sobre Japón, fueron también reunidas y publicadas en Boston bajo el título *Japanese Lyrics* en 1915.

Estas y otras varias obras supusieron un primer punto de referencia sobre las poesías llamadas *haikai* por aquellos poetas que se expresaban en francés o español y *hokku* por los que lo hacían en lengua inglesa.<sup>125</sup> Si se considera la

---

<sup>124</sup> .- Una visión panorámica sobre el desarrollo de la forma *haiku* en Occidente, puede consultarse en Higginson, William J. 1989, pp. 49-96.

<sup>125</sup> .- En lengua inglesa, los primeros *hokku* escritos por Ezra Pound aparecieron en la revista *Poetry*, en el número de abril de 1913. Otros poetas que siguieron el liderazgo de Pound fueron Wallace Setevens (1917), William Carlos Williams (1919) y



gran distancia existente entre casi todos los géneros de poesía occidental con estas formas breves de la poesía japonesa, no es de extrañar que los poemas *haiku* llamaran poderosamente la atención en Occidente ya en las primeras décadas del siglo XX. No obstante, puede decirse que desde que los *haiku* fueron denominados por Chamberlain como “epigramas japoneses”, y calificados como versos fáciles carentes de la riqueza de formas característica de la poesía de otras lenguas, la actitud en Occidente ha oscilado entre la admiración y el desprecio.<sup>126</sup>

Entre otros desarrollos notables previos a la cisura que supuso la Segunda Guerra Mundial, se encuentra la serie de libros publicados a mediados de la década de 1930 por Georges Bonneau, que presentaba traducciones de poesía japonesa al francés e incluía la obra titulada *Le Haiku*. Las traducciones de Harold G. Henderson de *haiku* japonés en lengua inglesa se publicaron en *The Bambu Broom* en 1934. En cuanto a las traducciones en lengua española, el poeta ecuatoriano Jorge Carrera Andrade incluyó traducciones de unos 20 *haiku* al español en una colección de sus epigramas cortos llamada *Microgramas*, la cual fue publicada en Tokyo en 1940.

No sería hasta la segunda mitad del siglo XX, tras la ruptura de intercambios culturales provocada por la Segunda Guerra Mundial, cuando la escritura de poemas *haiku* se convirtió en un fenómeno de alcance universal. Dos autores

---

Charles Reznikoff (1920). En lengua francesa, destacan de esta primera época los poemas de Julien Vocance (1905-1915), Maurice Betz, René Maublanc, Jean Baucomont y Paul Eluard (todos publicados en 1920). En lengua española, el autor más destacado fue el poeta mexicano Juan José Tablada (1919), quien aunque estuvo en Japón en misión diplomática en 1900 y quedó impresionado por su arte y su poesía, parece ser que conoció los poemas *haiku* en París durante 1911 y 1912; en cuanto a autores españoles, muchos poetas escribieron *haikai* durante las décadas de 1910 y 1920, sobresaliendo entre ellos Juan José Domenchina y Antonio Machado, quien hizo del *haikai* una de sus señas particulares de distinción. En lengua alemana, destaca Rainer Maria Rilke, quien intentó sus primeros poemas de este tipo en lengua francesa en 1920, aunque con una gran extensión de sílabas, y en diciembre del mismo año se decidió a escribirlos en alemán, combinando desde entonces el uso de los dos idiomas. Asimismo existe el ejemplo del poeta griego George Seferis (1929), quien escribió *haiku* en su lengua nativa. Cf. Higginson, William J. 1989, pp. 49-56.

<sup>126</sup> .- Cf. Mackenzie, Lewis 1957.

que vivieron en Japón durante la posguerra, Harold G. Henderson y R. H. Blyth, fueron quienes comenzaron a interpretar a partir de entonces el estilo *haiku* de poesía. Blyth, un británico que paso parte de la guerra en un campo de concentración japonés y estudió con un maestro Zen durante algún tiempo tras su liberación, se convirtió en el principal intérprete de la literatura Zen en Occidente. Desde la década de 1940 hasta la de 1990 escribió varias obras dedicadas al *haiku* en las que expresó que el budismo Zen era la influencia dominante en las artes tradicionales japonesas, y especialmente en el *haiku*.

Entre los años 1949 y 1952 fueron publicados por Blyth cuatro volúmenes bajo el título *Haiku*.<sup>127</sup> En cada uno de los volúmenes aparecen varios cientos de poemas traducidos por Blyth, quien añadió numerosos comentarios impregnados de teoría *zen*. Mediante la puesta en venta de estos libros en librerías repartidas por Asia Oriental y Estados Unidos, muchas copias llegaron también a Europa, y se inició así un nuevo interés hacia los poemas *haiku* entre los poetas occidentales de la generación posterior a la Segunda Guerra Mundial. Tal interés promovido por las obras de Blyth, se extendió sobre todo entre los llamados “poetas de San Francisco” y los “poetas *beat*” del área de Nueva York. Gary Sidner, quien había comenzado a estudiar filosofía taoísta y *zen*, comenzó a escribir *haiku* en su diario publicado en 1952, siendo seguido por Alan Ginsberg, una figura destacada en el grupo de Nueva York que vivió durante bastante tiempo en California. En una entrada del diario de Ginsberg de mediados de la década de 1950 puede leerse: “Haiku compuestos en el jardín trasero de la choza en [...] Berkeley 1955, leyendo los cuatro volúmenes de la obra *Haiku* de R. H. Blyth,” que aparece seguida de algunos poemas. El diario de Ginsberg también contiene algunos consejos para escribir *haiku*, entre los que se incluyen:

Haiku: imágenes objetivas anotadas más allá de la mente, el resultado es

---

<sup>127</sup> .- Cf. Blyth, *Haiku*. 4 vols. Vol. I, Tôkyô: Kamakura Bunko, 1949. Vol. II, Tôkyô: Hokuseido, 1950. Vol. III, Tôkyô: Hokuseido, 1952. Vol. IV, Tôkyô: Hokuseido, 1952.

inevitable sensación mental de relaciones. Nunca trates de escribir de relaciones en sí mismas, justamente las imágenes son todo lo que puede ser anotado sobre el tema.[...].<sup>128</sup>

No pasó mucho tiempo hasta que Jack Kerouac también se decidiera a escribir *haiku*, lo que supuso la culminación en Estados Unidos del empleo de la poesía japonesa en la llamada *beat generation* (“generación *beat*”), cuyos misterios trató de desentrañar Alan Watts en algunos de sus libros.<sup>129</sup>

A partir de las obras de Blyth, quien publicó tras sus cuatro volúmenes de la obra *Haiku* otras colecciones como la titulada *A History of Haiku* (2 vols. 1963-1964) insistiendo en la consideración de la forma *haiku* como un tipo de poesía *zen*,<sup>130</sup> ha surgido la tendencia a pensar que los poemas de este tipo son resultado de una visión procedente exclusivamente del budismo Zen.

Como ha sido observado, existe una considerable relación entre las formas *renga* y *haiku* y el budismo Zen, pues estas formas poéticas fueron concebidas en su origen por personas versadas en el budismo Zen y algunos monjes de este movimiento elaboraron este tipo de composiciones.<sup>131</sup> Sin embargo, los monjes Zen no prestaron generalmente excesiva atención a las formas poéticas japonesas, y normalmente prefirieron las formas de la literatura china. Hay que considerar además que los poemas *haiku* o *renga*, aún en el caso de haber sido compuestos por monjes Zen, no han de expresar necesariamente un contenido *zen*, y que se trata de formas poéticas que han sido también practicadas en Japón por numerosas personas que no tienen ninguna relación con este movimiento.<sup>132</sup>

---

<sup>128</sup> .- Cf. Higginson, William J. 1989, p. 59.

<sup>129</sup> .- Cf. Watts, Alan W. 1958b y 1997.

<sup>130</sup> .- Blyth realizó también varias traducciones de literatura *zen*. Entre las traducciones de este tipo realizadas por Blyth, R. H., destacan las obras recopiladas en su colección *Zen and Zen Classics* (1960, 1964, 1970 y 1976).

<sup>131</sup> .- Ver arriba, el apartado *Formas de poesía japonesa en el budismo Zen* pp. 540-547.

<sup>132</sup> .- A diferencia de lo que se afirma en muchas ocasiones, los poemas *haiku* no constituyen el tipo más representativo entre las producciones de la poesía *zen*, pues más bien ésta es la poesía escrita en chino. Tampoco se debería decir que el *haiku* es un tipo

En la disertación de Suzuki Daisetz sobre *haiku* y budismo Zen aparecida en 1959 en su obra *Zen and Japanese Culture* (edición revisada y ampliada de la obra de 1938 *Zen Buddhism and Its Influence on Japanese Culture*), este autor exagera notablemente la influencia del budismo (y del Zen) en la cultura japonesa desde la primera línea del capítulo titulado *Zen and Haiku*.<sup>133</sup> En este capítulo relaciona la forma de poesía *haiku* con el budismo Zen en varios sentidos, aludiendo a la importancia de la experiencia *zen* en muchos de estos poemas.

En un pasaje en el que se refiere al famoso *haiku* de la rana de Matsuo Bashô, tras designar al Dr. R. H. Blyth como una autoridad en el estudio *haiku*, cita una de las frases de este autor: “Un *haiku* es la expresión de una iluminación temporal, en la cual vemos dentro de la vida de las cosas”.<sup>134</sup> Tras observar que la iluminación de Bashô tal vez no fuera sólo temporal, Suzuki continua citando a Blyth, con quien comparte ampliamente su concepción del *haiku* como revelación *zen* de primer orden. No obstante, a continuación de su explicación sobre el *haiku* de Bashô, Suzuki constata: “*Haiku* y Zen, sin embargo, no han de ser confundidos. *Haiku* es *haiku* y Zen es Zen. *Haiku* tiene su propio campo, es poesía, pero también participa de algo del Zen, en el punto en que un *haiku* se relaciona con el Zen”.<sup>135</sup> Ejemplificado sus argumentos con poemas *haiku* de Bashô, Jôshô, Buson y otros poetas, Suzuki al menos abrió así el campo para una interpretación del *haiku* como forma poética en sí misma.

Por su parte, Blyth siguió pensando que no sólo el *haiku* es una suprema manifestación del Zen, sino que además el espíritu del Zen puede ser notado en numerosos pasajes de literatura inglesa. Esto trató de demostrarlo en su obra *Zen in English Literature and Oriental Classics*, en la que incluyó a Miguel de Cervantes Saavedra en la nómina de literatos *zen*, aunque reconociendo abiertamen-

---

de poesía *zen*, del mismo modo que no podría opinarse que el estilo de pintura *sumi* o *suiboku* es exclusivamente un estilo de pintura *zen*.

<sup>133</sup> .- Cf.- Suzuki, Daisetz, T. 1973, pp. 217-267.

<sup>134</sup> .- En *ibid.*, p. 228.

<sup>135</sup> .- *Ibid.*, p. 229.

te que el hecho de incluir la obra de *Don Quijote* en la literatura inglesa es un ejercicio de imprudencia.<sup>136</sup>

Otra tendencia interpretativa surgió con la obra de Kenneth Yasuda *The Japanese Haiku: Its Essential Nature, History, and Possibilities in English*, editada en 1957, la cual apareció publicada en el mismo año que la traducción de la obra de Matsuo Bashô *Sendas de Oku (Oku no hosomichi)* por parte de Octavio Paz y Hayashiya Eikichi. En ambas obras se discute el *haiku* considerando esta forma poética en su contexto histórico y no se exagera su relación con el budismo Zen. De tal modo, tanto la traducción de la obra de Bashô como el manual técnico de Yasuda sentaron precedentes para el correcto entendimiento del *haiku* en el contexto de la poesía japonesa.

El mexicano Octavio Paz, quien visitó por vez primera India y Japón en 1952, compuso poemas en la forma *haiku*,<sup>137</sup> del mismo modo que hiciera Yasuda en su colección de poemas *A Pepper-Pod* publicada en 1947. También realizó Octavio Paz en cierta ocasión poemas *renga* en colaboración con Jaques Roubaud, Edoardo Sanguineti y Charles Tomlinson, elaborados en cuatro idiomas (español, francés, italiano e inglés).<sup>138</sup> Aunque el resultado producido no refleja mucha semejanza con el *renga* japonés característico, a partir de esta obra surgieron otros intentos de componer *renga* en lenguas occidentales.

Jorge Luis Borges compuso asimismo *haiku* y *tanka* de extremada delicadeza poética. Su interés por los temas de la cultura japonesa fue notorio especialmente en los últimos años de su vida, lo que se encuentra expresado en forma poética en varios de sus trabajos. Así, por ejemplo, en su último libro de poemas

---

<sup>136</sup> .- Cf. Blyth, R. H. 1993.

Sobre los escritos de Blyth, que fueron los principales responsables de que se extendiera la concepción del *haiku* como una forma de poesía *zen*, cf. Sohl, Robert y Audrey Carr, eds. 1976.

<sup>137</sup> .- Tres ejemplos de poemas *haiku* de Octavio Paz pueden ser consultados en Higginson, William J. 1989, p. 60.

<sup>138</sup> .- Cf. Octavio Paz, Jacques Roubaud, Edoardo Sanguineti y Charles Tomlinson 1971.

titulado *La cifra*, centellea una colección de 17 emotivos poemas de 17 sílabas titulada “Diecisiete *haiku*”.<sup>139</sup>

Los referidos son sólo algunos ejemplos notables de personas que durante el siglo XX se decidieron a componer poesía de estilo japonés. Aunque los motivos reales por los que una determinada persona escribe precisamente poemas de este estilo son íntimos y, por tanto, desconocidos para el público en general; y aunque muchos puedan encontrarse imbuidos de contenidos *zen*, la manera de explicar la poesía japonesa por parte de Kenneth Yasuda sugiere que tales poemas no han de ser escritos para expresar una verdad *zen* o por algún otro propósito especial, puesto que no se ha de pretender llegar a ninguna parte.

La influencia del budismo Zen ha penetrado en grados muy diversos en el campo de la poesía, aunque algunas personas otorgan esta influencia demasiado rápidamente a autores que no se relacionan en ningún modo con el movimiento budista de Meditación –del mismo modo que ocurre con numerosas manifestaciones de otros tipos de arte que han sido practicados tradicionalmente en este contexto–, sin considerar que cuando los aspectos de la práctica religiosa se eliminan lo único que puede quedar son las formas artísticas y los ideales estéticos de este movimiento cultural.

## TEATRO NÔ

Aunque la presencia del budismo Zen sea perceptible a través de ciertos elementos escénicos, de los contenidos literarios de algunas obras o de algunos de los tratados teóricos escritos por Zeami y Zenchiku, el teatro *nô* contiene otros numerosos elementos que es preciso considerar si se pretende comprender el verdadero carácter esta forma artística. Ciertamente, Zeami y Zenchiku estuvieron profundamente interesados en el Zen, pero el Zen mismo no es realmente el budismo del *nô*, ni tampoco lo es claramente el budismo Tendai, puesto que en el

---

<sup>139</sup> .- Cf. Borges, Jorge Luis 1982.

*nô* se expresa un budismo demasiado general como para poder identificarlo con alguna escuela concreta.<sup>140</sup>

Ha sido observado que la influencia del budismo Zen en el *nô* en su vertiente como arte representativo se encuentra concretada en la postura mental que adopta un actor, mientras que la lista de textos que presentan elementos del budismo Zen, ya sea por su contenido o porque aparezcan monjes Zen en ellas, se encuentra limitada a unas escasas siete obras.<sup>141</sup> Tal número resulta muy pequeño al lado de las más de mil quinientas obras de *nô* conservadas de entre todas las que han sido compuestas a lo largo de la historia de esta forma teatral.

En cuanto a los contenidos estéticos expuestos en los tratados teóricos, es prácticamente imposible que hayan llegado a conocimiento de la audiencia anteriormente al siglo XX, pues fueron escritos para la transmisión del conocimiento a profesionales, habiendo sido guardados como secretos familiares hereditarios, y sólo fue a principios de ese siglo cuando comenzaron a ser publicados para el conocimiento del público en general. A la hora de analizarse estos trabajos teóricos, puede comprobarse que contienen numerosas repeticiones, siendo el mismo tema discutido frecuentemente desde perspectivas ligeramente diferentes. Por esta razón, aunque estos tratados son útiles tanto para las personas que se encuentran involucradas en una representación teatral de *nô* como para el análisis de este tipo de teatro desde un punto de vista teórico, pudiendo destilarse a través de ellos en qué consiste la esencia de la representación, resulta prácticamente imposible que puedan llegar a ser traducidos de un modo consecutivo y presentados en forma de un libro moderno.

## TEATRO NÔ EN EL MUNDO CONTEMPORÁNEO

El mundo teatral del Japón actual, es único en cuanto a la variedad y originalidad de los géneros existentes, aunque se ha dicho en ocasiones que algunos

---

<sup>140</sup> .- Cf. Tyler, Royall 1987, pp. 19-52, y 1997, p. 69.

<sup>141</sup> .- Sobre las obras de *nô* que muestran elementos Zen, ver arriba, pp. 612-618.

de estos géneros, incluido el *nô*, se encuentran bastante alejados de la vida moderna japonesa, de modo que podrían considerarse piezas de museo si no fuera por el hecho de que se han conservado por tradición hereditaria. Ciertamente es que el teatro *nô* fue durante un largo periodo simplemente el teatro de su tiempo. Pero esta forma escénica, que ha sido y sigue siendo representada en teatros especiales aún en la actualidad y se encuentra consagrada como un tesoro cultural desde hace mucho tiempo en Japón, no necesita hacer ninguna reivindicación a pesar de su presente reputación esotérica, tanto en Japón como en el exterior.<sup>142</sup>

Muchos japoneses afirman que el teatro *nô* es una forma dramática que fue “llevada a su perfección” o “consumada” (*kansei sareta*) por Kan’ami y Zeami, puesto que fueron ellos quienes aunaron distintos elementos de escenificación existentes en su tiempo, perfilaron una estética específica y compusieron numerosas obras de teatro que reflejan dicha estética, estableciendo las bases para continuación de este arte más allá de sus propias vidas. Aunque sea cierto que ellos establecieron el *nô* como forma artística distintiva y que Zeami otorgó con sus tratados un impulso espectacular a esta forma dramática, la afirmación de que es dudoso que nadie pueda sobrepasar, o al menos aportar algo nuevo a lo que ellos crearon, supone que no es necesario realizar nuevos desarrollos o nuevas direcciones en este tipo de teatro.<sup>143</sup>

Lo referido, no obstante, se contradice en cierta medida con la realidad histórica, como puede observarse en los nuevos desarrollos teóricos expuestos en los tratados de Konparu Zenchiku, y, sobre todo, en el proceso de estilización general que tuvo lugar durante el periodo Edo, de donde resultó la apariencia externa del teatro *nô* que se escenifica en la actualidad.

Resulta conveniente señalar, por tanto, que el *nô* en su fase primitiva fue muy diferente al que se puede admirar hoy día. Durante los primeros tiempos del periodo Muromachi las representaciones eran más breves que en la actuali-

---

<sup>142</sup> .- Cf. Tyler, Royall, trad. 1992.

<sup>143</sup> .- Cf. Emmert, Richard 1997, p. 19.



dad, aproximadamente la mitad de duración, debido principalmente a que se imprimía a la recitación un ritmo mucho más veloz y aún no se había desarrollado la postura básica actual para mantener el cuerpo (*kamae*) ni un método específico de caminar (*hakobi*) en el que los actores mueven sus pies de modo plano sobre el suelo con *suri-ashi* o pasos deslizantes, lo que tuvo lugar a través de un largo proceso durante el periodo Edo aunque se cree que el bosquejo general fue delineado hacia fines del periodo Muromachi.<sup>144</sup> Muchas otras modificaciones se han producido a lo largo de la historia de esta forma teatral, entre las que se pueden destacar la clasificación de las obras en cinco categorías que ha sido usada desde el siglo XVI hasta el tiempo presente, la cual difiere de la concebida por Zeami, así como los diseños de los trajes (*shôzoku*), danza (*mai*), música (*onkagu*), elementos del escenario (*nô-butai*), etc.

De este modo, puede decirse que el teatro *nô* ha evolucionado en muchas de sus particularidades, siendo los guiones de las obras y las máscaras los únicos aspectos del *nô* que han permanecido virtualmente sin cambios desde tiempos de Zeami.<sup>145</sup> Según reflexiona Matsuoka Shinpei sobre este asunto:

Esto no significa, sin embargo, que toda conexión entre Zeami y el teatro que se representa en la actualidad haya sido seccionada. Los incomparables textos escritos por él, así como sus tratados de *nô*, proveen un proyecto básico que desempeñó un papel crucial en el desarrollo y la transmisión de la forma artística. Incluso argüiría, que el *nô* no habría sobrevivido durante 600 años si sus tratados no hubieran existido.<sup>146</sup>

Ciertamente, a pesar de todas las modificaciones posteriores, las líneas básicas sobre las que se desarrolló el *nô* y que han llegado hasta el día presente, fueron establecidas por Zeami. Y aunque él no desarrolló una técnica concreta

---

<sup>144</sup> .- Sobre el cuerpo del actor y los cambios en la escenificación del *nô*, cf. Matsuoka, Shinpei 1997a, pp. 3-6. Sobre los desarrollos históricos del *kamae*, cf. *ibid.*, pp. 6-11.

<sup>145</sup> .- Cf. *ibid.*, p. 6.

<sup>146</sup> .- *Ibid.*, p. 6.

en relación con la postura en que un actor mantiene su cuerpo o el modo de desplazamiento, su teoría escénica conserva una importancia fundamental para las representaciones actuales de teatro *nô*, debido sobre todo al hecho de que concedió en sus tratados una gran importancia a la concentración interior que ha de mantener en todo momento un actor.

En la actualidad puede apreciarse que el entrenamiento de los actores se centra en el aprendizaje de la postura de *kamae*, la forma de caminar (*hakobi*) en la que el actor mueve sus pies deslizándolos sin levantarlos del suelo (*suri-ashi*), los diversos modelos de movimiento estilístico (*kata*) o modos de canto (*utai*). Pero más que cualquiera de los diferentes elementos físicos “internos” (las posturas, movimientos o cantos prefijados de un actor) u otros “externos” que aparecen involucrados en una representación de *nô* (textos, escenario, luces, música, canto, danzas, máscaras, trajes y uso del espacio escénico),<sup>147</sup> la postura o actitud mental que adopta un actor propuesta por Zeami, ha de considerarse como el elemento “interno” más importante de una representación, puesto que, tal como él sugirió mediante su énfasis en *mannô o isshin ni tsunagu koto* (unir todas las cosas a través del espíritu interior) en *Kakyô* (*Espejo de la flor*),<sup>148</sup> es de aquí de donde surge la fuente de la creatividad en el *nô*.<sup>149</sup>

---

<sup>147</sup> .- Como señala Richard Emmert, deben designarse los elementos físicos como “internos” puesto que son dependientes del entrenamiento físico del actor y por sí mismos pueden constituir la representación, y los otros elementos como “externos”, ya que no pueden llegar a ser parte de una representación sin la existencia del actor. Cf. Emmert, Richard 1997, p. 24.

<sup>148</sup> .- *Kakyô*. Omote, Akira y Katô Sûichi, eds. 1974, p. 100.

<sup>149</sup> .- Hay que notar que dicha postura mental, que conduce a una reducción de los movimientos físicos del actor, supuso la aportación más notable de Zeami, de quien puede decirse también que orientó el vector de la danza del *nô* al establecer un estilo que debió ser más o menos como el actual.

A partir de la manera de estar del cuerpo del *shite* o actor principal y del tipo de movimiento que propugnó Zeami durante la última etapa de su vida, surgió lo que se conoce como “danza congelada” (*hie sabita*). Según apunta Matsuoka Shinpei, tal vez este invento de Zeami puede proceder de la influencia del *zazen*. Entrevista a Matsuoka Shinpei. Tokyo: 20-V-1998.

Sobre la “danza congelada” (*hie sabita*), ver arriba, p. 599, nota 178.

De este modo, respetándose las tradiciones escénicas que fueron desarrolladas durante los periodos Muromachi y Edo, las cuales han sido transmitidas de generación en generación por las escuelas de *nô* tradicionales (Kanze, Konparu, Hôshô, Kongô y Kita), y debido en gran parte a los esfuerzos de especialistas contemporáneos que interpretan los elementos más significativos expuestos en los tratados de Zeami y de su legítimo sucesor, Konparu Zenchiku, en coordinación con actores profesionales de dichas escuelas, el teatro *nô* ha podido mantenerse desde la configuración de su repertorio clásico durante los siglos XIV y XV con una gran pureza hasta los tiempos actuales.<sup>150</sup>

Después de todo, fueron Kan'ami, Zeami y Zenchiku quienes escribieron la mayoría de las obras que son representadas hoy día, y con su ingenio creador dieron forma al *nô* a partir de los rituales religiosos, las formas de teatro popular y la estética prevaleciente en los siglos XIV y XV. Como sugiere Richard Emmert, un entendimiento de este proceso por parte de los actores y las audiencias actuales, daría nueva vida y significado a esta tradición.<sup>151</sup>

### **Teatro *nô* en el Japón actual**

Por lo referido arriba, no ha de pensarse que el *nô* de hoy día es estático o que se encuentra a punto de convertirse en una pieza de museo. De hecho, en tiempos recientes se ha producido un auge del teatro *nô* en Japón, encontrándose sus representaciones en el nivel más popular de toda la historia de este arte.<sup>152</sup>

---

<sup>150</sup> .- Para un esbozo general de las tendencias de representación a través de la historia del *nô*, cf. Omote, Akira y Amano Fumio 1987.

<sup>151</sup> .- Cf. Emmert, Richard 1997, p. 20.

<sup>152</sup> .- Este auge se hace evidente cuando se compara el gran número de actores y la frecuencia de las representaciones en la actualidad con los registros de programas de cualquier otro periodo en la historia del *nô*.

Para una amplia lista de representaciones durante los periodos Muromachi y Momoyama, cf. Nose, Asaji 1938, pp. 1260-1299. Los calendarios de programas de *nô* de principios del siglo XX pueden ser consultados en *Nôgaku*, la primera revista especializada en *nô*, que comenzó su publicación en 1902. Otras revistas de *nô* surgieron durante las dos primeras décadas del siglo XX. Un examen de los programas de repre-

El repertorio de obras clásicas de *nô* que fueron creadas durante los siglos XIV y XV y son representadas en la actualidad, consta de ciento ochenta a doscientas cincuenta piezas, cifra que varía según las diferentes escuelas,<sup>153</sup> y casi todas ellas corresponden al periodo Muromachi. No obstante, el número de piezas de *nô* que han sido escritas a lo largo de la historia ha sido estimado entre dos mil y tres mil.<sup>154</sup> Según expone Tanaka Makoto en su obra “Yôkyoku no genson kyoku” (“Piezas de *nô* existentes en la actualidad”), durante el periodo Edo se escribieron unas dos mil obras, de las cuales sólo una, titulada *Ume (Ciruelo)*, permanece en la actualidad en el repertorio de la escuela Kanze, lo que significa que las obras escritas durante este periodo han tenido una aceptación prácticamente nula.<sup>155</sup> Durante el periodo Meiji (1868-1912), también fueron escritas numerosas obras de *nô*, con resultados similares a los del periodo Edo.<sup>156</sup>

Las nuevas obras (*shinkaku*), creadas durante el siglo XX, son bastante escasas, y aunque en ocasiones han llegado a ser representadas, tampoco parece que vayan a perdurar en el repertorio. Entre ellas se encuentran las seis obras escritas entre 1920 y 1943 por el poeta de *haiku* Takahama Kyoshi (1874-1959), a las se podrían añadir las adaptaciones de obras clásicas realizadas por el indomable Mishima Yukio (1925-1970), entre las que se incluyen *Sotoba Komachi* (1952), *Aoi no ue* (1954), o *Hannyo* (1955) reunidas en la colección *Kindai-nôgakushû (Antología de obras de nô)*.<sup>157</sup> Estas obras fueron traducidas al inglés por Donald Keene en su obra *Five Modern Nô Plays*, publicada por vez primera en 1957.<sup>158</sup> Durante la Segunda Guerra Mundial y en los años posteriores, el

---

sentaciones listados en estas revistas así como de la revista mensual *Nôgaku Times*, que comenzó su publicación en 1952, revela la progresión creciente en el número de representaciones, particularmente tras la Segunda Guerra Mundial. Cf. *ibíd.*, p. 32, nota 1.

<sup>153</sup> .- Mientras algunas obras se encuentran en los repertorios de tan sólo una o dos escuelas, la mayoría son comunes a todas escuelas.

<sup>154</sup> .- Cf. Hata, Hisashi 1987, pp. 301-362.

<sup>155</sup> .- Cf. Tanaka, Makoto 1980.

<sup>156</sup> .- Cf. Nishino, Haruo 1980.

<sup>157</sup> .- Cf. Mishima, Yukio 1956.

<sup>158</sup> .- Cf. Keene, Donald, trad. 1998 (1957).

poeta de *waka* Toki Zenmaro (1885-1980) escribió dieciséis obras, algunas de las cuales como *Yumedono* (*El pabellón de los sueños*), *Fukkatsu* (*Resurrección*) y *Tsuru* (*La grulla*) fueron representadas a menudo en colaboración con Kita Minoru (1900-1986), el anterior líder de la escuela Kita.<sup>159</sup> Desde la década de 1960 han sido creadas algunas nuevas obras de teatro *nô* en Japón, entre las que pueden destacarse las de Yokomichi Mario *Takamine* (*La princesa halcón*) basada en la obra de William Butler Yeats *At the Hawk Well*, que fue representada en 1967 por Kanze Hisao (1925-1978) y que ha conocido desde entonces varias reposiciones por parte de la rama *Hisao Tessenkai* de la escuela Kanze.

Umewaka Naohiko, un *shite* de la escuela Kanze, ha escenificado más recientemente dos nuevas obras. La primera, titulada *Iesu no senrei* (*El bautismo de Jesús*), fue escrita por dos sacerdotes de la Universidad de Sofía, Kadowaki Kakichi y Sugiura Tsuyoshi. Representada en 1987 por vez primera, fue escenificada de nuevo en el Vaticano ante el Papa Juan Pablo II en la víspera de la Navidad de 1988. La segunda, titulada *Azuchi no mi-haha* (*La dama en Azuchi*) y escrita también por Kadowaki, fue representada por vez primera en 1990.<sup>160</sup>

Un esfuerzo de innovación teatral del *nô* realizado a otro nivel, es el de aquellas personas que se dedican desde tiempos relativamente recientes al resurgimiento de obras que no habían sido representadas desde hace varios cientos de años (*fukkyoku*). Dômoto Masaki y el *shite* Umewaka Rokurô han revivido varias obras, siendo tal vez la más notable la titulada *Daihannya* (*Sûtra de la gran sabiduría*), representada en 1983.<sup>161</sup>

---

<sup>159</sup> .- Cf. Emmert, Richard 1997, p. 21. Según señala este autor, algunos de los actores de la escuela Kita aún representan ocasionalmente alguna de estas obras, aunque es necesario comprobar si esas obras sobrevivirán más allá de la memoria de sus creadores. Cf. *ibíd.*, p. 21.

<sup>160</sup> .- Cf. *ibíd.*, pp. 20-21.

<sup>161</sup> .- En la obra de Yokomichi Mario titulada *Nô no kôzô to gihô* (*Estructura y técnica en nô*), este autor ofrece una detallada descripción sobre cómo escenificar las obras del repertorio actual empleando la obra *Sumidagawa* como ejemplo (pp. 380-395), aunque no dice nada acerca del proceso de restauración de obras de *nô* desaparecidas del repertorio. Cf. Yokomichi, Mario, 1987.

Otra de las labores pioneras dentro de este fenómeno de revitalización conocido como *fukkyoku*, fue la realizada por el grupo *Hashi no kai* de la escuela Kanze, que en 1984 ofreció la producción conocida como *Shigehira*.<sup>162</sup> La reposición de esta obra, que describe los sufrimientos en el infierno de Taira no Shigehira, un militar que quemó los templos de Nara durante las guerras civiles del siglo XII por orden de su padre Kiyomori, el jefe del clan Taira, encendió la chispa de una explosión en el renacimiento de obras que aún continua en la actualidad. Se trata de la más popular de las más de treinta obras que han sido revividas hasta la fecha. Según expone Matsuoka Shinpei, esta obra se encuentra cerca de convertirse en una pieza estándar, aunque destaca que sólo es un ejemplo del proceso que involucra la restitución de obras que han sido desde antiguo apartadas del repertorio.<sup>163</sup>

Hoy día, salvo raras excepciones en que se realiza el *shiki-nô* o “*nô* ceremonial”, apenas existen ocasiones en las que se representen como era común durante el periodo Edo las cinco categorías más *Okina* y los dos *kyôgen* en el curso del programa de un día, lo cual sucede solamente durante una o dos veces al año. Aparte de estas raras ocasiones, generalmente el máximo número de obras en un mismo programa son tres; y aunque a veces se representa una sólo obra, la escenificación de dos categorías mas un *kyôgen* parece que está llegando a ser el procedimiento más recurrido. La mayoría de los programas son representados en sesiones vespertinas solamente, y no en el transcurso de un día, aunque también existen algunas representaciones matutinas que se celebran en sábados y domingos.

---

<sup>162</sup> .- En su artículo titulado “Staging Noh”, publicado en 1997, Matsuoka Shinpei describe el proceso mediante el que la obra *Shigehira* fue revivida por el grupo *Hashi no kai* del que es colaborador. Cf. Matsuoka, Shinpei 1997a, pp. 1-15.

<sup>163</sup> .- Según observa Matsuoka Shinpei, hay que considerar que el texto de estas obras es prácticamente lo único que se conserva, por lo que la producción de una obra de este tipo involucra tanto el proceso de adaptación del guión a través del examen de antiguos manuscritos, como la creación de música, canto, danza y el resto de elementos escénicos. Cf. *ibid.*, p. 12.



138. *Nô-butai*. Teatro *nô* de Nagoya, inaugurado en 1997. Puede observarse una innovación en el panel trasero del escenario (*kagami-ita*), donde en lugar de haberse pintado el pino tradicional se encuentran pintados unos lirios. El resultado, por supuesto, está expuesto a las críticas.

Las representaciones se celebran normalmente sólo una vez y los actores se reúnen en una única ocasión en un ensayo general (*môshiawase*) que tiene lugar unos dos o tres días antes. Esto supone que los actores han de prepararse por su cuenta, si bien la exigencia de un alto nivel de preparación es requerida por parte de todos los actores, quienes se encuentran unidos por unos estrechos lazos de comunidad.

Un ejemplo de estos lazos puede observarse en el empleo de las salas para cambiarse de ropa que se encuentran en la parte trasera del escenario, en las cuales no existe una marcada jerarquía. Los camerinos son muy abiertos, encontrándose usualmente el del *shite* más cercano a la entrada de los actores; y aunque existen puertas deslizantes que dividen estas salas, los otros actores *shite* se visten de hecho junto con los actores *waki*, *kyôgen* y los músicos (fig. 139). Cuando se da el caso de una representación en lugares no habituales, tal como

puede ser en las sesiones al aire libre con antorchas (*takigi nô*) y en el extranjero, a menudo se encuentran todos los actores en una misma habitación.



139. Camerinos para los actores de *nô* en el recientemente construido teatro *nô* de Nagoya. Los espacios amplios son preferidos para este tipo de salas con el fin de poder depositar los *kimono* y el resto de los implementos usados tras la función. Este uso de los camerinos en el teatro *nô* contrasta enormemente con los del arte dramático japonés conocido como *kabuki* (drama lírico, que se convirtió en el teatro popular desde el siglo XVII), donde existe una rígida jerarquía en relación con los distintos actores que se refleja en la distribución de habitaciones separadas.

Existen además numerosos casos de actores de *nô* y *kyôgen* que han participado en diferentes tipos de representaciones teatrales.<sup>164</sup> Tal vez, el ejemplo más significativo sea el de los hermanos Kanze Hisao (1925-1978) y Kanze Hideo (1927-), quienes han realizado muchas representaciones no tradicionales. Este último, tras haber estado apartado del *nô* durante veinte años, retornó a los escenarios de *nô* tras la muerte de su hermano, aunque continua trabajando aparte del mundo del *nô* en películas y obras de teatro contemporáneo.

---

<sup>164</sup> .- Cf. Hata, Hisashi 1987b, pp. 363-367.



En todo caso, el número de actores de *nô* que han realizado obras distintas de este género no es demasiado grande si se compara con el de aquellos que se dedican exclusivamente al teatro *nô*, y no parece que exista un gran interés por parte de los líderes de las compañías en alentar a los actores a salirse de lo tradicional, sino, más bien, todo lo contrario.

Es perceptible también durante los últimos tiempos el aumento de mujeres que muestran su deseo de practicar este arte, y en ocasiones se realizan actuaciones no convencionales en las que tienen oportunidad de exhibir sus talentos teatrales, ya sea como actrices o miembros del conjunto musical o del coro. Aunque suelen representarse algunas obras completas en tales acontecimientos, estas actuaciones no suelen seguir el orden aprobado durante el periodo Edo, y se intercalan con demostraciones de música, danza o canto, en las que también suelen participar algunos varones. El efecto general que produce una mujer que representa un papel cualquiera del teatro *nô*, no puede ser considerado sino como extraño, teniendo en cuenta objetivamente que se trata de un arte que ha sido y es practicado tradicionalmente por personas de sexo masculino.<sup>165</sup>

En tiempos recientes se han introducido algunas leves pero significativas modificaciones en algunas obras de *nô*, como puede ser el caso de la adición de música de órgano en algunas obras representadas por Umewaka Rokurô. En 1998, en la presentación de la obra *Murasaki no ue* (*La dama Murasaki*), el grupo *Hashi no kai* de la escuela Kanze hizo uso de música electrónica con el fin de producir un tipo diferente de armonía en resonancia con la danza.<sup>166</sup>

Aunque no parece que ninguno de los elementos innovadores que han sido citados hayan recibido una aceptación generalizada por parte del público y la

---

<sup>165</sup> .- Durante la entrevista que me fue concedida por Yokoyama Tarô, investigador de la Universidad de Tokyo y practicante de teatro *nô*, observó con respecto al tema de la aparición de la mujeres que es algo que todavía está de prueba, aunque en su opinión personal su cuerpo y su voz no armonizan bien con la característica sobria y austera del teatro *nô*. Entrevista a Yokoyama Tarô. Tokyo, 13-V-1998.

<sup>166</sup> .- Entrevista a Matsuoka Shinpei. Tokyo: 20-V-1998.

crítica, tales tendencias entre el mantenimiento de la tradición y la evolución han de ser sopesadas con tranquilidad con la finalidad de poder adaptar los logros escénicos más valiosos y desechar definitivamente lo que no suponga más que un añadido innecesario y perturbador.

## Teatro *nô* y Occidente

La forma teatral conocida como *nô* es una de las manifestaciones artísticas niponas más sorprendentes para los occidentales, lo cual no es extraño si se piensa que varias formas de religión japonesa junto con pasajes de su historia literaria entran en conjunción para dar forma a un drama altamente estilizado que se desarrolla a un ritmo que en ocasiones resulta extraordinariamente lento. Los mensajes de las representaciones son estrictamente sintoístas en su evocación de algún *kami* particular, o se encuentran profundamente impregnados de reflexiones budistas, entre las que destacan los temas relativos a la compasión y la búsqueda de la salvación. Ciertamente, el *nô* puede concebirse como una expresión de ideas religiosas; no obstante, según expresa Royall Tyler, aunque el contenido religioso de las obras es muy importante, no es necesario tener un conocimiento la doctrina budista o *shintô* para poder responder, pues el arte es algo que puede ser apreciado a muy distintos niveles.<sup>167</sup>

Si entre las diversas formas dramáticas existentes el drama *nô* es uno de los géneros de literatura japonesa que más atrae la atención de los lectores occidentales, puede ser debido principalmente a la gran variedad y belleza de su poesía, siendo posible destacar además la estructura formal de la trama como otra de las características que inicialmente atrajeron hacia el *nô* a muchos lectores occidentales. El conocimiento del *nô* en Occidente se inició en gran parte a partir de la obra teórica sobre *nô* de Ezra Pound y Ernest Fenollosa publicada en 1917, así como de las traducciones de obras al inglés por Arthur Waley reunidas en la co-

---

<sup>167</sup> .- Cf. Tyler, Royall 1997, pp. 65-90.

lección *The Noh Plays of Japan* en 1921.<sup>168</sup> Desde entonces, el teatro *nô* ha sido proyectado internacionalmente y ha servido como ejemplo e inspiración para numerosos escritores, directores y actores alrededor del mundo.

Probablemente a causa de ser un teatro sumamente abstracto, el teatro *nô* ha sido una fuente de inspiración para algunos dramaturgos en busca de modos alternativos de expresión teatral que se desviaran de la norma del realismo característica del teatro occidental hasta un pasado reciente. El ejemplo más destacado es William Butler Yeats, quien con su obra *At the Hawk Well*, representada por vez primera en 1916, recurrió al *nô* en busca de una forma dramática que pudiera, según expresó, permanecer “distinguida, indirecta y simbólica”.<sup>169</sup> Al explicar la razón por la que había adoptado la forma *nô* para su serie de piezas sobre leyendas irlandesas, Yeats declaró:

Es natural que vaya al Asia a buscar una convención escénica, unos rostros más formalistas, un coro que no interviene en la acción.[...] Una máscara me permitirá reemplazar la cara de un actor vulgar por la bella invención de un escultor. Una máscara... por mucho que nos acerquemos a ella es siempre una obra de arte... y nada perderemos con impedir el movimiento de las facciones, pues la emoción profunda se expresa con el movimiento de todo el cuerpo.<sup>170</sup>

Este tipo de teatro ha suscitado desde entonces una profunda atracción en el teatro occidental, influenciando también la producción teatral de otros autores como Gordon Craig, Eugene O’Neil, Jacques Copeau, Paul Claudel, Bertold Brecht y muchos otros autores. En el caso de Bertold Brecht, fue la lectura de la colección de Arthur Walley lo que condujo a este autor a colaborar con el compositor Kurt Weill para crear en 1929 la “ópera didáctica” titulada *Der Jasager*

---

<sup>168</sup> .- El investigador occidental prototípico del interés por la literatura del *nô* es Ezra Pound, cuyo discernimiento de la “unidad de imagen” en algunas de las mejores obras de *nô*, provocó el surgimiento de nuevas direcciones en la poesía moderna.

<sup>169</sup> .- Citado en Rimer, J. Thomas 1997, p. 183.

<sup>170</sup> .- Yeats, William Butler. Introducción a *Certain Noble Plays of Japan*, p. VII. Citado en Keene, Donald 1987, p. 76.

(*Uno que dice sí*), basada en la obra *Tanikô*. Otro caso de un occidental fascinado por el potencial de esta forma teatral es el del compositor británico Richard Britten, quien tras asistir a la representación de la obra *Sumidagawa* en Tokyo durante un viaje realizado en 1956, adaptó esta obra de Zeami a un escenario inglés medieval en 1964 en su pieza en un acto titulada *Curlew River*.<sup>171</sup>

El teatro occidental, asimismo, ha influenciado y continua influenciando al teatro *nô* en diferentes formas, y puede decirse que existe un cierto intercambio entre actores y especialistas japoneses de *nô* con estudiantes y especialistas occidentales.

Son numerosos los ejemplos de esta interacción cultural tanto en forma de obras teatrales de *nô* influidas por el mundo occidental (con diálogos en inglés, música de órgano o electrónica, e incluso adaptaciones en lengua japonesas de obras creadas por autores occidentales), como en el campo de la enseñanza de formas de danza y canto a estudiantes occidentales por parte de actores de *nô*. También se ha extendido el contacto entre los propios especialistas occidentales y japoneses a través de reuniones académicas como la que tuvo lugar en la Universidad de Hawaii en 1989 titulada “*Nô and Kyôgen in the Contemporary World*” –de la que es reflejo una obra editada por James R. Brandon en 1997–, así como a través del cada vez mayor número de estudiosos que acuden a investigar a Japón.

El continuo interés que despierta el teatro *nô* en Occidente se ve refrendado en el creciente número de producciones de *nô* en lengua inglesa que han sido representadas en diversas localizaciones americanas como Indiana o Hawaii, y australianas como Sydney, o de representaciones tradicionales en ciudades europeas como París, Berlín, Avignon, Madrid o Amsterdam,<sup>172</sup> por citar algunas de las de mayor tradición teatral.

---

<sup>171</sup> .- Cf. Rimer, J. Thomas 1997, p. 183.

<sup>172</sup> .- En Holanda existe incluso un teatro *nô* portátil que se ha empleado en diversas representaciones que han tenido lugar en Europa.

## LA “VÍA DEL TÉ” Y SUS ARTES RELACIONADAS

De entre todos los aspectos de la cultura contemporánea japonesa, esta “vía del té” es la que tal vez puede mostrar de modo más directo una expresión de los ideales del budismo Zen. Aunque el uso de la bebida del té fue reintroducido en Japón para su uso en los templos Zen a partir del periodo Kamakura, las prácticas de la cultura del té no comenzaron a hacerse accesibles para todas las clases sociales hasta el siglo XV. Como resultado de su cercana relación con el Zen, fueron asimilados en el “camino del té” muchos de sus aspectos espirituales, los cuales brotaron de una serie de escuelas Rinzai pertenecientes al sistema *rinka*, y no al de los *gozan*.<sup>173</sup> Durante el periodo Edo se introdujo la costumbre china de beber el té en infusión (*sencha*) propia de los templos Ch’an durante la dinastía Ming. Y si es cierto que este nuevo desarrollo del té derivó en un gusto creciente por los ideales de los letrados chinos, produjo asimismo con el paso del tiempo una vía de expresión espiritual ligada a los ideales de la escuela Ôbaku.

La práctica del té es una de las actividades artísticas más singulares de la cultura japonesa, que conlleva para muchos de sus maestros una auténtica disciplina Zen que sirve para conducirse en el camino de la meditación y la interiorización. Es a este sentido al que se hace referencia cuando se habla del *chadô* o “camino del té”.<sup>174</sup>

El simple acto de ofrecer el té y recibirlo con gratitud es la base de este estilo de vida llamado *chadô*. Cuando se sirve una taza de té en conformidad con el protocolo del té, entra en juego una síntesis cultural de gran amplitud y

---

<sup>173</sup> .- Sobre estos dos sistemas que se desarrollaron dentro del budismo Zen en la época medieval, ver arriba, volumen I, pp. 406-410.

<sup>174</sup> .- Según explica Bruce Seiichi Hamana, él no es un practicante de Zen y, por tanto, no puede decir lo que es el Zen. Pero para él, y según lo que es enseñado por Sen Sôshitsu XV, el té se encuentra relacionado con el Zen porque el té puede llegar a ser un “camino” (*dô*), lo que significa esforzarse durante muchos años para mejorarse a sí mismo y encontrar tal vez no el *satori*, pero sí comprender tu posición en el mundo y tu posición con relación a otra gente. Entrevista a Bruce Seiichi Hamana. Kyoto, 15-IV-1998.

elevados ideales que contiene aspectos de religión, moralidad, estética, filosofía, disciplina y relaciones sociales. Esto último es así, al tratarse de un arte que ayuda a mejorar las relaciones humanas y la actitud de respeto hacia las otras personas.

### **CHADÔ EN EL MUNDO CONTEMPORÁNEO**

La oleada de cambios que se extendió a través de la sociedad japonesa con el derrumbamiento del régimen feudal y la Restauración Meiji de 1868, afectó al mundo del té del mismo modo que a numerosas artes tradicionales de Japón. Al igual que otras artes, como el teatro *nô*, el *chadô* había sido patrocinado por grupos de guerreros y por una elite de ciudadanos, pero con la Restauración Meiji se produjo el fin del patrocinio por parte de los guerreros y decayó el interés general. Tras un periodo de declive, algunos *iemoto* fueron diligentes para preservar las antiguas tradiciones y revivir la cultura del té. En tal situación, ciertos miembros de las elites del gobierno, la economía y la administración, que llegaron a ser conocidos como “hombres de gusto” (*sukisha*), se convirtieron en los nuevos patronos del “camino del té”. De este modo, la situación de declive en las escuelas de té comenzó a remediarse poco a poco a través del patrocinio de los círculos de empresarios y hombres de negocios, quienes apoyaron especialmente a las ramas Omotesenke y Urasenke de la familia Sen, gracias a lo cual estas escuelas siguen siendo capaces de continuar con las tradiciones de sus antepasados e incluso exportarlas a otras partes del mundo.

En el caso de la escuela Omotesenke, fue el *iemoto* de la 11 generación, Rokurokusai (1837-1910), quien realizó la asociación con un grupo de empresarios. En la época del *iemoto* de la 13 generación de Omotesenke, Sokuchûsai (1901-1979), esta escuela fue organizada dentro de una fundación incorporada, y en 1492 fue establecida la asociación Domonkai, con ramas alrededor de Japón y varias partes de Estados Unidos. Tras ello, Jimyôsai (1938-) heredó el liderazgo de la escuela, y continua en esta posición hasta el día de hoy.

Por parte de la escuela Urasenke, el *iemoto* de la 13 generación, En'nô sai (1872-1924), estableció relaciones con un círculo de hombres de negocios, que se unieron para dar apoyo a su escuela. El *iemoto* sucesor, Tantasai (1893-1964), comenzó hacer disponible la práctica del té para una audiencia mucho mayor y llegó a transmitir el té fuera de las fronteras de Japón. Tantasai concibió que aunque el “camino del té” es una realización distintivamente japonesa, contiene un conjunto de valores y conceptos como base que pueden ser comprendidos universalmente. Con tal propósito formó una organización para los seguidores de Urasenke, la Fundación Urasenke, y extendió el arte del té mediante la promoción de maestros capacitados para enseñar en el extranjero.

Su heredero, Hounsai (Sen Sôshitsu XV; 1923-), padre del presente *iemoto*, es una de las personas más activas en la promoción del *chadô*. Comprendiendo la validez de las ideas de su padre, a lo largo de su carrera se ha esforzado tenazmente para expandir la apreciación del “camino del té” a nivel internacional, y a través de su impulso ha convertido a su escuela en la mayor y mejor conocida tradición de *chadô* en Japón y alrededor del mundo.<sup>175</sup> Hoy día, Zabosai (Sen Sôshitsu XVI; 1956-), quien el 22 diciembre de 2002 sucedió a Hounsai como el *iemoto* de la 16 generación en la línea que desciende de Sen Rikyû, continúa la práctica de sus antepasados.

---

<sup>175</sup> .- La Fundación Urasenke no sólo ha donado casas de té, jardines utensilios de té y materiales de referencia a numerosas ciudades, museos y otras instituciones, sino que ha enviado desde 1964 instructores de té cualificados a vivir al extranjero y a enseñar a un creciente número de personas interesadas en la práctica del té. Una de sus principales contribuciones en Occidente fue la apertura en 1981 del New York Chanoyu Center, habiéndose extendido desde entonces con ramas afiliadas diseminadas en los cinco continentes.

Una visita a los terrenos de la casa Urasenke, permite ser testigo de muchos aspectos del estudio del “camino del té”. Adyacente al complejo de casas de té, se encuentra la Fundación Urasenke, que consta de varios edificios y contiene numerosas facilidades. Entre ellas se encuentran el Chadô Research Center, una galería de exposiciones, las oficinas de la Fundación, la librería Kon'nichian, casas de té, salas de lectura, biblioteca, una sala para practicar meditación Zen, etc. Cf. *The Urasenke Tradition of Tea* 1993, pp. 26-27.

Actualmente, el “camino del té” continua siendo una parte vital de la sociedad y la cultura japonesa. Su presencia puede ser percibida en la lengua japonesa, en la arquitectura contemporánea, en las tradiciones de las bellas artes y las artes aplicadas, y en gran parte de la etiqueta que envuelve las interacciones sociales. El hecho de que las tradiciones del té hayan sobrevivido hasta la actualidad, muestra cómo continúan ofreciendo cobijo y solaz para sus seguidores. Pero no solamente hay que considerar que el “camino del té” sea un medio de apreciar los valores tradicionales. Sen Sôshitsu XV, por ejemplo, tiene la visión de que el camino del té puede ser la fundación de un camino para la vida. Este maestro de té de la familia Urasenke, que ascendió al cargo de iemoto en 1964 y se encontró en una situación muy difícil durante la época previa y posterior a la Segunda Guerra Mundial, desde hace mucho tiempo viene enseñando que la paz puede ser verdaderamente expandida mediante el hecho de compartir una taza de té. Su vida se encuentra imbuida con el espíritu del té y del Zen, que practicó como sus antecesores durante un largo periodo en el templo Daitoku-ji, y concibe claramente que la paz que transmite una taza de té puede ser compartida con cualquier persona.<sup>176</sup> Cuando una persona ingiere una taza de té, según explica este maestro, lo que está haciendo además es permitir que un verde manantial de naturaleza penetre en su interior, lo que puede hacer que esa persona logre identificarse con la naturaleza y llegue así a encontrar la paz.<sup>177</sup>

## INNOVACIONES EN EL PERIODO CONTEMPORÁNEO

Entre las numerosas innovaciones acaecidas desde el periodo Meiji, una de las más significativas fue la realización de ofrendas de té (*kencha*) en santuarios *shintô*, de modo similar al ritual que fuera iniciado en Japón por el fundador de la escuela Rinzai, Myôan Eisai, quien introdujo también las semillas de té en el siglo XIII y popularizó esta bebida. En 1880 el *iemoto* de la 11 generación de

---

<sup>176</sup> .- Cf. *ibid.*, pp. 8 y 10.

<sup>177</sup> .- Cf. Sen, Sôshitsu XV 1995, p. 81.



la escuela Omotesenke, Rokurokusai, realizó dicha ofrenda en el santuario de Kitano por vez primera.<sup>178</sup> Esta tradición se ha seguido hasta la actualidad también por parte de los *iemoto* de la escuela Urasenke, y es practicada también en otros famosos templos budistas en el estilo que Eisai inició en Japón (*kucha*) siguiendo las prácticas chinas de los monasterios Ch'an. Desde tiempos recientes, otros eminentes maestros de escuelas de té son asimismo invitados a dirigir ceremonias concurrentemente en algunos subtemplos, reforzando de este modo aún más los lazos entre ellos.<sup>179</sup>

Aparte de éstas y otras ceremonias como la de *Yotsugashira* en los templos tradicionales, o la del famoso *Ochamori* en el templo Saidai-ji,<sup>180</sup> hoy día también tienen lugar en algunos templos Zen diferentes sesiones de *chadô* concurrentes con ciertas ceremonias, como ocurre en el caso de la ceremonia de “arrepentimiento” conocida como Kan'non Senbo que tiene lugar en el templo Shôkoku-ji de Kyoto. Por otra parte, en templos como el Kenchô-ji de Kamakura se celebran también actos en los que se sirve *maccha*, lo cual tiene lugar con ocasión de la exposición al público de sus bienes culturales durante aquellos periodos en que se sacan las obras de arte que normalmente permanecen guardadas con el fin de librarlas de polvo y airearlas (*kazeire*).<sup>181</sup>

Ciertos cambios significativos se produjeron durante el siglo XX en el espacio de algunas salas de té. Tal vez el más notable ha sido la adición de bancos de madera, lo cual ha ayudado a popularizar aún más el arte del té entre el público occidental. Ciertamente, permanecer sentado con las rodillas flexionadas en el suelo durante el tiempo que dura la sesión de té puede convertirse en un verdadero suplicio, incluso para muchos japoneses. La tendencia a emplear bancos,

---

<sup>178</sup> .- Cf. *Japanese Tea Culture: The Omotesenke Tradition* 2002, p. 10.

<sup>179</sup> .- Graham, Patricia J. 1998, p. 15.

<sup>180</sup> .- Sobre el origen de estas ceremonias de té practicadas en templos del budismo Zen, ver arriba, p. 676.

<sup>181</sup> .- Existe asimismo una ceremonia celebrada con ocasión del nacimiento de Buda en la que se esparce té dulce sobre una estatua de Buda. El té es asimismo usado cuando un invitado acude a un templo Zen a entrevistarse con algún monje.

o sillas y mesas, comenzó en la escuela Urasenke hacia principios del periodo Meiji y fue conocida a partir de la exposición de Kyoto hacia fines del siglo XIX, causando una gran incompreensión al encontrarse fuera del estilo tradicional. Un ejemplo de este tipo de salas de té es la llamada Yushin, designada en 1953 en el complejo de Urasenke por Sen Kayoko (1897-1980) para conmemorar el 60 cumpleaños de su marido, Tantasai.<sup>182</sup>



140. Sala de té Yushin. Urasenke, Kyoto.

---

<sup>182</sup> .- Hay que considerar esta innovación como parte de los esfuerzos de la escuela Urasenke por expandir el conocimiento del *chadô* en el exterior. De este modo, el arte del *wabi-cha* puede ser una forma practicada también fuera de Japón. Según observó Bruce Seiichi Hamana, las innovaciones o adaptaciones que pueden llegar a realizarse suponen un proceso en marcha consistente en llegar a renovarse y, al mismo tiempo, mantener la esencia y la tradición. Hamana observó sobre este asunto que la forma puede cambiarse de muchos modos distintos, pero que el hecho de que llegue a producirse un adecuado balance entre tradición y renovación se encuentra en su opinión relacionado con los ideales del Zen. Finalmente añadió que pensaba que si no hubiera ideales del Zen en el té, quizás éste habría desaparecido hace muchos años, porque se hubiera convertido en una especie de fiesta o evento social, o incluso en una clase de “ceremonia”. Entrevista a Bruce Seiichi Hamana. Kyoto, 15-IV-1998.

Otro cambio destacado fue la utilización del té como una parte de la educación de las mujeres, con lo que el número de practicantes del té se incrementó sensiblemente a partir de la década de 1930. Debido a haber pasado a ser parte del currículo de muchos japoneses de ambos sexos, en muchas ocasiones se ha dicho que este “arte del té” se ha convertido en un mero pasatiempo sin ningún valor cultural ni espiritual. No obstante, a pesar de la parte de verdad que contienen tales afirmaciones, puede decirse que hoy día los ideales del Zen son mantenidos vivos en Japón a través de la peculiar sensibilidad estética desarrollada por ciertos maestros de té.

El gusto de estos maestros es el gusto de las personas japonesas ilustradas con términos como *wabi*, *sabi* y *shibui*, que aparecen combinados en este contexto expresando actitudes como naturalidad, austeridad, simplicidad, etc. Existen muchos maestros que muestran un gran aprecio por los valores contenidos en estos términos, lo cual se revela tanto en su personalidad como en un gusto estético —que algunas personas consideran como extremado— por obras de arte que manifiestan una profunda austeridad y simplicidad. Tal vez éstas sean las características estéticas que continúan siendo más admiradas por la gran mayoría de los japoneses, y no solamente por los practicantes del “camino del té”, aunque es evidente que este arte ha sido muy influyente en la propagación de dichos ideales en el territorio japonés. Ciertamente, una persona que pretenda triunfar sobre el materialismo imperante en la sociedad contemporánea e imbuir su vida de una cierta espiritualidad, debería reconsiderar los méritos del estilo de vida *zen* y la apreciación de valores contenidos en conceptos como *wabi* o *sabi*.

#### **ARTESANÍAS RELACIONADAS CON EL ARTE DEL TÉ**

Comenzando en la época de la Segunda Guerra Mundial, se produjeron cambios en el sistema de organización de las industrias de artesanías. Los austeros programas económicos de la década de 1940 influyeron en la limitación de la producción de los estudios de artesanos, debido a que sus productos

eran estimados como artículos de lujo, lo que provocó una percepción distinta sobre la obra de muchos eminentes artesanos de la que había existido hasta entonces. Para asegurar el mantenimiento de sus técnicas y tradiciones, el Gobierno japonés emitió un *Acta de protección de propiedades culturales* en 1950 con el fin de evitar que desaparecieran tradiciones de las artesanías tradicionales y estimular su patronazgo público.

Debido a la necesidad de preservar las habilidades técnicas de muchos artesanos que se encontraban sin canales de comunicación para sus obras, comenzaron también a partir de entonces a realizarse exhibiciones comerciales.<sup>183</sup>

Muchas personas fueron llamadas para formar parte de la Nihon Kôgeikai, entre los que se encontraban artesanos especializados en productos para el *chadô* y el *senchadô*, y fueron creadas a partir de entonces muchas asociaciones con el objetivo de obtener patronazgo a través de vías sancionadas oficialmente para diseminar el conocimiento de las artesanías en el Japón contemporáneo. Son numerosos los artesanos que continúan realizando implementos para *chadô* y *senchadô*, los cuales son mostrados en exhibiciones con jurado patrocinadas por la Nihon Kôgeikai o por empresas privadas como Asahi Shinbun, así como en exposiciones realizadas en grandes almacenes y galerías privadas.<sup>184</sup>

---

<sup>183</sup> .- En 1955 fue constituida la Nihon Kôgeikai (Asociación de artesanos de Japón), y el mismo año se instituyó la Nihon Dentô Kôgeiten (Exhibición de artesanías tradicionales japonesas), que se celebra desde entonces anualmente en los grandes almacenes Mitsukoshi de Tokyo.

<sup>184</sup> .- Cf. Faulkner, Rupert 1995, pp. 11-15. En el caso del *sencha*, muchos artesanos de este arte se encuentran afiliados con la Nihon sencha Kôgei Kyôkai (Asociación de artesanos de sencha de Japón) establecida en 1987. Auspiciadas por participantes de *sencha* y administradas por la Asociación de Sencha en Manpuku-ji, se realizan asimismo exhibiciones de venta en conjunción con la reunión anual de *sencha* en Manpuku-ji, y se conceden premios a los objetos más destacados. Esta exhibición circula por diversas ciudades en galerías situadas en grandes almacenes. Muchos grandes almacenes también exhiben artesanías de *sencha* seleccionadas por maestros de *sencha*, quienes realizan demostraciones para promover el interés en sus escuelas y artesanías. Al igual que otros artesanos en el Japón contemporáneo, los artesanos más destacados de utensilios de *sencha* realizan también exhibiciones personales en grandes almacenes y galerías privadas. Cf. Graham, Patricia J. 1998, p. 199.

Actualmente, existen muchas personas activas en la producción de artesanías relacionadas con las artes del té y se producen numerosas innovaciones en los materiales, formas y en los diseños. Sin embargo, la elaboración de tales artesanías conlleva un proceso de reflexión sobre los valores estéticos que se encuentran asociados con ellas de un modo tradicional. Como señala Itoh Teiji en referencia al equilibrio que sería deseable entre la innovación y el respeto a los valores tradicionales por parte de los artesanos contemporáneos japoneses:

Wabi, sabi y suki hoy afrontan nuevos cambios. El primero es su reexaminación y reinterpretación, y, por supuesto, el resultado difiere de una persona a otra. El segundo es el descubrimiento de nuevas manifestaciones de wabi, sabi y suki basadas en nuevos materiales y productos resultantes de la civilización moderna.[...]

Tercero, los artesanos japoneses actuales son el producto de la educación y del medio ambiente físico y social globalizante de la civilización moderna. Ellos se encuentran ocupados en obras creativas que se inspiran no solamente en las tradiciones indígenas, sino también en la civilización occidental desde los tiempos antiguos a los modernos y las culturas de pueblos anteriores de todo el mundo, y su aproximación es individualista, en contraste con la aproximación de la tradición-centrada de artesanos del pasado. Este individualismo es quizá esencialmente humano y contiene el potencial para la universalidad. Sus creaciones son parte de una etapa experimental, la dirección o resultado del cual nadie puede predecir. Es posible que la joven generación de artistas saque los conceptos de wabi, sabi y suki fuera de las sombras de la mística tradicional. El riesgo es que al hacerlo así, pueda prosperar sólo trasladando lo que fue una vez bello en su elusividad en algo vulgar por su desenmascaramiento.

Cualquiera que sea el cambio que venga en el futuro, se puede estar seguro de una cosa: la gente del archipiélago japonés al menos nunca desechará sumariamente los antiguos conceptos de wabi, sabi y suki ni las obras de arte que los expresan.[...] Siempre fieles a la continuidad histórica, se encuentran poco dispuestos a abandonar completamente lo que fue una vez atesorado en su cultura, de modo que las culturas nuevas y antiguas continuarán tanto chocando como influenciándose una a la otra.<sup>185</sup>

---

<sup>185</sup> .- Itoh, Teiji 1994, pp. 58-59.

En Japón existen numerosos casos de talleres que han mantenido hasta la actualidad sus técnicas tradicionales junto con un cierto gusto de apreciación estética de una forma hereditaria, normalmente de padres a hijos. Sin embargo, con las posibilidades de acceso a numerosas ramas de la cultura que se han abierto en el mundo contemporáneo, muchos de los hijos de renombrados artesanos parecen tender a abandonar las tradiciones artesanales que han sido preservadas durante siglos en el seno de sus familias, con lo que tales tradiciones corren un cierto peligro de desaparecer.<sup>186</sup>

En el caso de las escuelas de té de la familia Sen, se ha mantenido durante generaciones la designación de ciertos talleres de artesanías para el diseño y fabricación de utensilios de té. Bajo el patronazgo de los *iemoto* de las familias Sen, estas familias de artesanos prosperaron formando su propio sistema *iemoto*, lo cual convirtió sus técnicas –acordes con los gustos de los maestros principales de la familia Sen– en hereditarias. Entre este grupo de familias, que son conocidas como Senke *jushoku* (“diez artesanos de los Senke”), tal vez los más conocidos sean los ceramistas de la familia Raku. Sen Rikyû comenzó comisionando a Raku Chôjirô para hacer tazas de té para él, y desde entonces esta familia ha realizado la célebre cerámica Raku para la casa Urasenke.

Un ejemplo de las innovaciones que se produjeron con el tiempo en algunas de estas familias, es el representado por el caso de Eiraku Zengorô. Originalmente su familia sólo hacía braseros de barro, pero hacia principios del siglo XIX empezaron a producir también cerámicas a altas temperaturas. Hoy día, Eiraku Zengorô hace tazas de té, floreros, jarras para agua y otros utensilios de cerámica.<sup>187</sup>

---

<sup>186</sup> .- En el caso de Katô Hisako, hija de una famosa familia artesana de la región ceramista de Mino, en un principio pensó dedicarse al estudio de la filología española, y de hecho abandonó durante varios años las labores de su taller para dedicarse a los estudios que había elegido. Sin embargo, con el paso del tiempo y el interés puesto por su padre en que apreciara las tradiciones de su familia, retomó su disposición para dedicarse a las artesanías de la cerámica. Entrevista a Katô Hisako. Tajimi (Gifu), 27-VII-1997.

<sup>187</sup> .- Los líderes hereditarios de los diez talleres comisionados por las familias Sen activos en la actualidad son los siguientes: Nakagawa Jôeki (artesano del metal;

Muchas son las artesanías japonesas que presentan una cierta influencia del budismo de Meditación, al menos en la forma en que abordan su trabajo numerosos artesanos. Esa percepción por parte de ciertos artesanos de que un trabajo ha de realizarse poniendo la máxima atención y concentración, probablemente sea el rasgo más significativo que sitúa al budismo Zen en relación con todas las artesanías tradicionales japonesas, lo cual es independiente de si se trata de artesanías que emplean técnicas diferentes a aquellas propias de artes que han sido tradicionalmente practicadas bajo la influencia del budismo Zen.<sup>188</sup>

### ATRACCIÓN POR LA CERÁMICA JAPONESA EN OCCIDENTE

Una tendencia que ha recorrido numerosos movimientos del arte contemporáneo, incluido el campo de la cerámica, es la persecución intencional de la deformación y la forma irregular, lo que no es más que un resultado natural de la búsqueda de la libertad inherente al ser humano. Ciertamente, la expresión en el arte se ha logrado tanto en Oriente como en Occidente a través de una cierta imperfección, por lo que tal concepción del “arte como expresión” no supone nin-

---

realiza utensilios de té de hierro, principalmente contenedores de agua sobrante y ciertas clases de utensilios para las cenizas); Okumura Kichibei (montador; elabora las monturas para rollos colgantes de pintura y caligrafía); Kuroda Shôgen (artesano del bambú; confecciona cucharas, cazos, floreros y otros utensilios de bambú); Tsuchida Yûko (artesano de bolsas para cajas de té y paños de seda para envoltorios); Eiraku Zengorô (artesano de braseros y ceramista); Raku Kichizaemon (artesano de tazas de té y otros utensilios de cerámica como cajas para incienso y floreros); Nakamura Sôtetsu (artesano de laca; elabora principalmente contenedores de té de laca negra o *maki-e* y también produce cajas para incienso, platos para dulces y otros utensilios laqueados); Ônishii Seiwemon (realiza calderas de hierro y braseros); Hiki Ikkan (artesano de laca; produce contenedores para té, incienso, platos para dulces y otros utensilios de té empleando la técnica de laca *ikkan-bari*); y Komazawa Risai (trabajador de madera; realiza utensilios de té como estantes y contenedores de agua). Cf. *Japanese Tea Culture: The Omotesenke Tradition* 2002, p. 39.

<sup>188</sup> .- Durante una demostración realizada por el artesano del proceso de diseño para la estampación del *kimono*, Hisada Koichi, éste observó que para pintar un *kimono* es preciso poner toda la concentración posible, y afirmó que el ideal es “lograr un corazón / mente *zen*” (*zen no kokoro*). Entrevista a Hisada Koichi. Uji (Kyoto), 16-VI-1997.

guna novedad. Lo que resulta innovador es el hecho de que dicha imperfección ha llegado a ser empleada intencionalmente.

Desde mediados del siglo XX en América del Norte, y más recientemente en Europa, muchos ceramistas han girado de un modo radical hacia la asimetría y la deformación, tendencia que ya se encontraba presente en las cerámicas creadas para el *chadô* en Japón desde la segunda mitad del siglo XVI. Las tazas de té y cerámicas japonesas de tipo Seto, Shino, Oribe, Raku, Shigaraki, Bizen, Iga, Hagi, Karatsu, etc., así como otras piezas procedentes de China y Corea concebidas para su uso en las sesiones de té, exhiben dicha irregularidad intencional. Tales piezas, incluidas las de origen foráneo, formaban parte de la demanda para el arte del té de estilo *wabi* (*wabi-cha*), y como tales ocupan un lugar especial dentro del conjunto de la cerámica japonesa.

Muchos artesanos occidentales contemporáneos han quedado fascinados ante numerosas técnicas artesanas japonesas, especialmente en el campo de la cerámica. Por lo que puede percibirse a través de los trabajos de algunos ceramistas, muchas de sus cerámicas hechas a mano individualmente se encuentran influidas por el gusto japonés, especialmente en su irregularidad y deformación. Asimismo se han transmitido fórmulas que se han reproducido fielmente hasta llegar a lograrse en ocasiones una elevada perfección técnica.

El caso de las cerámicas de tipo Raku es sin duda uno de los más característicos del gran interés que han despertado las técnicas japonesas en muchos ceramistas occidentales.<sup>189</sup> No obstante, ocurre que cuando algunos ceramistas japoneses observan piezas de cerámica realizadas por artistas occidentales que siguen el estilo de las realizadas en Japón para su uso en las sesiones de té, suelen expresar que sólo contienen forma y carecen de verdadera expresión.<sup>190</sup>

---

<sup>189</sup> .- Sobre la cerámica Raku y la aplicación de sus técnicas en Occidente, cf. Dickerson, John 1972; Tyler, Christopher y Richard Hirsch 1975; y Braufman, Steve 1991.

<sup>190</sup> .- Entrevista a Katô Hisako. Tajimi (Gifu), 30-VIII-1997.



Algunas tazas que se emplean en las sesiones de té, especialmente aquellas seleccionadas según unos criterios estéticos *zen*, producen la impresión desde una mentalidad occidental de parecer a un tiempo muy antiguas y muy modernas. Esta contradicción probablemente tiene como base el excesivo afán perfeccionista y decorativo del arte clásico occidental que fue predominante durante todo el siglo XIX, en el que la forma refinada y simétrica constituía el ideal. Los gustos estéticos occidentales iniciaron una transformación desde fines del siglo XIX, comenzando en el campo de la pintura, y gradualmente se dejó de buscar expresamente la perfección en un intento de abrazar la expresión de la naturalidad. No obstante, aunque en el caso de las antiguas tazas de té seleccionadas para el *chadô* según un criterio estético *zen* su apariencia las haga parecer precursoras del movimiento contemporáneo de ceramistas, resulta evidente que muy pocos ceramistas contemporáneos han asimilado el legado de los ideales estéticos *zen* de modo que sea posible su aplicación en el arte.

El movimiento tendente a la expresión de la espontaneidad influenciado por los ideales del budismo Zen, que había comenzado a desvanecerse del campo de la cerámica en Japón durante el siglo XVIII y prosiguió su decaimiento con mayor celeridad a partir de la influencia occidental durante el siglo XIX, empezó a afectar nuevamente a la cerámica japonesa a partir del siglo XX, cuando surgieron las figuras de aquellos ceramistas que son considerados como los más importantes del siglo XX en Japón: Arakawa Toyozo (fig. 141), Hamada Shoji, Miwa Kyuwa y Fujiwara Kei.

A pesar de la espontaneidad que exhiben muchas cerámicas de té, la cual es puesta principalmente en evidencia para los sentidos de la vista y el tacto a través de sus singulares cualidades de rudeza e irregularidad, la belleza que irradian estas cerámicas de *chadô* para un público contemporáneo, sea éste oriental u occidental, no ha de ponerse simplemente en contraste con los ideales estéticos clásicos occidentales o en correspondencia con el arte abstracto actual; tampoco parece que sea preciso aludir a la expresión de esa “belleza escondida”, a la que

los japoneses hacen referencia con sus peculiares términos *sabi*, *wabi* y *shibui* u otros relacionados. Más bien, su belleza podría apreciarse pensando que muchas de estas piezas fueron creadas con un espíritu reverencial hacia el arte y la naturaleza, cuyos elementos fundamentales aportan la sustancia vital necesaria para permitir al ser humano elaborar el arte cerámico y poder así saborear plenamente una taza de té.



141. Taza de té de estilo Shino, por Arakawa Toyozo. Siglo XX. En su juventud, Arakawa excavó fragmentos de cerámica Shino de antiguos hornos del periodo Momoyama. Desde entonces se dedicó a la producción de cerámica Shino, y para ello construyó un horno subterráneo al estilo de los antiguos de la zona de Mino. Tras años de dedicación, logró reproducir las mismas características de la antigua cerámica que era empleada en las sesiones del “camino del té”.

## “CEREMONIA” DEL TÉ

Para finalizar la presente indagación sobre la expansión del “camino del té” y sus artes relacionadas en el mundo contemporáneo, resulta necesario realizar una reflexión acerca de la visión que se ha propagado sobre este “arte del té de estilo *wabi*” a lo largo del siglo XX en el ámbito occidental.

A causa de la formalidad que puede observarse desde el exterior cuando se asiste a lo que se piensa que es una “ceremonia de té”, tal como se denomina común y engañosamente en Occidente a este arte,<sup>191</sup> no sólo se ha concebido en numerosas ocasiones a este “arte del té” como un elegante pasatiempo para elevar la educación y el prestigio social de ciertas damas y caballeros japoneses tradicionales, sino que también se ha hecho referencia a él como un tipo de “ceremonial” o cierto tipo de “representación *zen*”.

Algunas personas han llegado incluso a concebir que se trata de una especie de acto ritual muy similar al sacramento de la eucaristía, es decir, el sacramento principal de la liturgia cristiana instituido por Jesucristo. Sin embargo, puede observarse que en el caso de la así llamada “ceremonia del té” no se produce una transubstanciación de ningún tipo del “elixir dorado” –del brebaje del té– a través de las palabras emitidas por el oficiante, como es el caso que ocurre cuando un sacerdote pronuncia en la misa las palabras sagradas que transubstancian el pan y el vino en el cuerpo y la sangre de Cristo.<sup>192</sup>

Ciertamente, en los casos de ritos celebrados en los templos Zen en los que se hace uso del té, puede hablarse de “ceremonias”, aunque de ninguna ma-

---

<sup>191</sup> .- Para una definición del “camino del té”, ver arriba, p. 661, nota 2.

<sup>192</sup> .- Un ejemplo de estas concepciones puede observarse en las palabras de Thomas Hoover al hacer referencia a la “ceremonia del té”: “El propósito, por supuesto, es crear un sentimiento de armonía conductivo al espíritu reverencial del sacramento Zen”. Cf. Hoover, Thomas 1977, p. 178. Asimismo, este autor designa a las tazas de té empleadas en la “ceremonia” como “amorosas copa o cálices Zen”. y describe además los actos realizados por el anfitrión en los siguientes términos: “Se trata de una danza sentada, un ritual orquestado, tan deliberado, rítmico y formal como la elevación del anfitrión en una misa católica”. Cf., *ibid.*, p. 179.

nera son equiparables con las ceremonias de la misa católica en que el vino es consagrado y consumido por un sacerdote. En cuanto al “camino del té” o “arte del té de estilo *wabi*”, aunque se encuentra basado en una ideología surgida del budismo Zen, se trata de un arte realizado por laicos;<sup>193</sup> además, a diferencia de las ceremonias con ofrendas de té celebradas en algunos santuarios y templos de Japón, las sesiones que son realizadas fuera de los templos –ya sean en una sala *shoin* o en una casa de estilo *sukiya*– no parece que presenten rasgos ceremoniales, y mucho menos del estilo del cristianismo.<sup>194</sup> Si se quisiera definir este arte de algún modo para llegar a una cierta comprensión desde una perspectiva occidental, podría bastar con decir simplemente que, en lugar de celebrarse una ceremonia, de lo que se trata es de escoger un momento del día y un espacio apropiado en el que poder charlar, u observar en silencio, con un estado de ánimo tranquilo y reposado mientras se saborea una taza de té.

El “camino del té”, que ha prevalecido desde que fuera concebido durante los periodos Muromachi y Momoyama, así como el “camino del *sencha*”, que se puso de manifiesto hacia el final del periodo Edo, no sólo son artes que revelan

---

<sup>193</sup> .- Según observa Hisamatsu Sin'ichi: “El té es una expresión de los laicos Zen. Esta expresión cultural en su génesis es bastante natural, y en su resultado puede decirse, sin exageración, ser la realización creativa de la totalidad de la cultura Zen en un conjunto integrado y sistemático”. Hisamatsu, Sin'ichi 1974, p. 26.

<sup>194</sup> .- Es cierto que al entrar el cristianismo en Japón en el siglo XVI se produjo un cierto contacto entre esta religión y el té, como puede observarse en algunos diseños de tazas de té o en algunas linternas de piedra que exhiben el símbolo de la cruz u otros símbolos cristianos. No obstante, ello ha de ser concebido como un signo de atracción por nuevos diseños decorativos, en la misma medida que influyeron las letras del alfabeto que hasta entonces también eran desconocidas en Japón.

La influencia europea sobre Japón durante los siglos XVI y XVII no puede ser evaluada, porque todo lo que tuviera relación con el cristianismo fue erradicado de este país a partir de 1639. No obstante, el cristianismo influyó al té así como a otras artes japonesas de estos siglos y tal vez existan algunos elementos, como el paño que es usado para limpiar la taza de té, que pudieron haber sido tomados de la liturgia católica. Una de las influencias conocidas del cristianismo fue el uso de pipas y otros implementos para el consumo del tabaco en la sala de té, los cuales fueron admitidos probablemente en la época del nieto de Rikyû, Genparu Sôtan (1578-1658), llegando a ser muy populares hacia principios del siglo XVII. Cf. Plutschow, Herbert E. 1986, pp. 150-151; Hamamoto, Sôshun 1988, p. 57.

una gran importancia como expresión cultural del budismo Zen, sino que además ocupan una posición original en el conjunto de la cultura japonesa. Ello es debido, sobre todo, a que numerosos elementos de la cultura asiática y japonesa se encuentran integrados en estas tradiciones del té, las cuales han abrazado y preservado una gran parte de la cultura *zen* dando origen a una nueva forma de expresión. Es debido a que el té ha llegado a influenciar muchos de los posteriores desarrollos culturales de Japón, por lo que resulta sumamente interesante observar de qué modo la cultura japonesa se encuentra reflejada tanto en el “camino del *sencha*” como en el “camino del té”.

## **POSIBILIDAD DE RENOVACIÓN DEL ARTE CONTEMPORÁNEO**

En relación con el tema del arte surgido bajo la influencia del movimiento budista de Meditación, resulta evidente que cada uno de los espectadores tiene su único y específico modo de observar este fenómeno del arte del budismo de Meditación, o “arte *zen*”, así como sus posibles influencias en el arte contemporáneo, y que además existen muy diferentes criterios por los cuales se miden las obras de arte en general. Algunos de los mas básicos incluyen niveles de capacidad técnica, poder espiritual y claridad o fuerza del mensaje. Otra importante medida que se usa para calibrar cualquier tipo de trabajo artístico, sin importar si el artista ha producido el efecto consciente o inconscientemente, resulta ser el grado de apertura de la obra a diferentes interpretaciones.

A lo largo de la historia, el arte ha generado preguntas pero no se han ofrecido muchas respuestas. El arte contemporáneo no ha variado esta situación, antes al contrario, ha multiplicado la variedad de interrogantes. Muchas veces los seres humanos siguen acercándose al arte como algo generador de preguntas que en su mayor parte no tienen siquiera sentido, en lugar de intentar resolver algunas incógnitas dando respuestas. Pero con ello sólo se logra que todo parezca muy difícil, y se da la sensación de que no apetece pensar para tratar de desenmarañar los misterios contenidos en ciertas obras de arte.

La investigación sobre las repercusiones del budismo de Meditación en el arte contemporáneo supone grandes dificultades, imposibles de ser abordadas todas ellas en un estudio de estas características. Ciertamente, se trata de un fenómeno muy complejo, para cuyo adecuado análisis será requerido un correcto entendimiento de las artes desarrolladas en este contexto y la participación de numerosos especialistas que puedan emplearse en el estudio de diferentes artes, obras y artistas. Tal vez, tras su adecuada comprensión, la estética del budismo de Meditación podrá llegar a provocar una revisión de las normas estéticas que hasta ahora han sido más apreciadas en Occidente, lo que permitirá otorgar la debida consideración y valoración en el campo del arte a otras actividades estéticas para cuya realización no es necesario ser un artista profesional ni un genio inspirado por alguna divinidad, sea esta oriental u occidental.

Recientemente han aparecido muchos nuevos modos de expresión que, sin entrar dentro de lo que ha sido valorado tradicionalmente en Occidente como artes mayores, han llegado a ser considerados como artísticos –*happenning*, *arte povera*, *land art*, etc.–, mostrándose de este modo un carácter más abierto que, sin duda, seguirá desarrollándose cada vez en mayor medida. Al considerarse algunos de estos tipos de expresión artística contemporánea, se ha intentado en ciertos casos establecer una relación con las formas expresivas del budismo de Meditación, si bien hay que pensar que en ninguno de los casos mencionados se hace uso de los medios de expresión que han sido empleados tradicionalmente en el contexto de esta corriente del budismo, y que los artistas involucrados en la práctica de estos tipos de arte no parecen haber entrado profundamente en contacto con el budismo relacionado con la meditación.

Ciertamente, existen muchas maneras de aproximarse al fenómeno de las repercusiones estéticas de este movimiento budista, si bien hasta ahora no se ha prestado mucha atención al análisis del propio movimiento Zen, el cual presenta unos valores muy diferentes a los que se han desarrollado a lo largo de la historia occidental y que difícilmente se pueden llegar a comprender a través de las ex-

posiciones de autores que se han dedicado a escribir o conferenciar sobre este tema planteando el budismo Zen como una forma de pensamiento irracional.

Para que pueda llegar a desarrollarse en Occidente una influencia en las artes que pretenda ir más allá de lo meramente superficial (la simple copia de técnicas, estilos, o elementos iconográficos), habría que tratar de indagar tanto en el origen y desarrollo de estas artes dentro del contexto del budismo de Asia Oriental como en el grado específico de influencia *zen* que recibió cada manifestación artística. Y aunque parezca que esto pueda suponer una dificultad inabordable, lo que al menos resulta necesario entender es que todas y cada una estas artes se encuentran basadas en la idea de promover una profunda meditación, tanto en las personas que las realizan como en quienes las contemplan.

De este modo, se reconocerá que es a través de la unión entre las actividades artísticas que surgen en relación con la vida cotidiana y la profunda meditación, desde donde podrán derivarse las auténticas aportaciones de carácter artístico y cultural que puede ofrecer este movimiento de budismo, y desde donde podrán surgir asimismo infinitas posibilidades para una renovación del arte contemporáneo occidental u oriental. Pero para que pueda lograrse una renovación del arte en base a una asimilación de esta estética oriental de carácter espiritual, habría que comprender también que para la realización de cualquier arte lo más importante es el ideal artístico que se profesa. Y he aquí la verdadera dificultad para asimilar las implicaciones de esta estética oriental, pues en el contexto del budismo de Meditación se trata de una postura de ideal humano más que meramente artístico; es decir, la premisa fundamental a la hora de abordar la creación artística reside en que el artífice de cualquier manifestación expresiva sea capaz de desarrollar un sentimiento humano entendido como “limpia intuición”.<sup>195</sup>

---

<sup>195</sup> .- Como observa Gillo Dorfles: “Quizá sólo cuando las dos corrientes de pensamiento, el oriental y el occidental, hayan llegado a un auténtico encuentro, sólo cuando el arte no sea ya exclusivamente sensual y el pensamiento cognoscitivo no sea ya exclusivamente racional, podrá renacer en nuestra época una nueva y fecunda corriente de pensamiento creador y artístico”. Dorfles, Gillo 1967, p. 265.

Existen, en nuestro ser, dos planos de conocimiento: el conocimiento intelectual, o la lógica, tal como se aprende en las escuelas, y el conocimiento intuitivo, que puede desarrollarse a través de la meditación. El entendimiento puede penetrar, recoger, ordenar y explicar, pero el significado último es de tal naturaleza que debe abrirse a cada persona por sí sólo. Y, según se ha repetido en muchas ocasiones por numerosos maestros del movimiento de Meditación, este conocimiento puede llegar a convertirse en una certeza inmediata no adquirible a un nivel lógico, aunque nunca llegará a ser experimentable sólo en forma pasiva.

La meditación transmite el conocimiento directo; es reflexión que se convierte en individualización del significado. En el caso particular de la meditación *zen*, puede que sea a través de esta disciplina como consigan romperse una serie de barreras que impiden al ser humano identificarse con el resto del universo, ayudándole a superar todas las diferencias. No hay que suponer, sin embargo, que la meditación sea algo que se pueda guiar o pilotar; debe llegar por sí misma, como el amor o el sueño. Todos somos capaces de amar y de dormir y, por lo tanto, también de meditar. Por consiguiente, la meditación es al mismo tiempo algo muy simple. Es buscar en el fondo de nuestro corazón hasta que se encuentre el significado, lo que comporta un proceso de maduración personal.

*Zen* significa el esfuerzo del hombre practicando la meditación; esfuerzo para lograr el control de los pensamientos sin discriminación. Según han informado muchos maestros del budismo de Meditación, de distintos países y épocas, tras la práctica de la meditación enfocada en el vacío la conciencia puede llegar a situarse más allá de todas las categorías, abarcando todos los niveles y expresiones del lenguaje. Esta sería la dimensión que se podría alcanzar mediante la práctica del *zazen*, los ejercicios con *kôan*, o algunas de las artes realizadas tradicionalmente en este contexto. Esta “contemplación” o “meditación”, en torno a la que gira el budismo Zen, debe representar la acción más profunda, la actitud humana espiritual y física más valiosa, y de mayor alcance, puesto que, según sugieren sus maestros, tiene capacidad de abrir a los seres a la iluminación.



Debido a la carencia de práctica de la meditación *zen* y al desconocimiento de las realidades en que se desenvuelve el budismo de Meditación, muchas personas han fracasado y continuarán fracasando al pretender presentar sus obras como surgidas de esta percepción especial de la belleza. Verdaderamente, parece que de esta manera no ha de resultar nada fácil llegar a acumular esas siete virtudes a las que hizo referencia Hisamatsu Sin'ichi –o al menos algunas de ellas– y mostrarlas en una obra,<sup>196</sup> cuando no presentar algún destello, aunque fuera impreciso, de la expresión de esa especial “iluminación interior” de la que se habla frecuentemente en la corriente de Meditación del budismo *Mahâyâna*.

A pesar de las dificultades, tras analizar las características del arte del budismo de Meditación como originadas desde el “ser sin forma”, entendido como el “sujeto que es nada”, Hisamatsu Sin'ichi dejó apuntadas en la conclusión de su obra *Zen to bijutsu* las enormes posibilidades de expansión de este tipo de budismo y su arte en territorio occidental:

[...] La naturaleza del desarrollo cultural llamado arte Zen, y las condiciones de su existencia sólo en Oriente, pueden ahora ser entendidas generalmente, espero, desde la explicación precedente. Lo que desearía enfatizar, sin embargo, es no tanto una peculiaridad del Oriente, puesto que este Ser sin Forma es la manera fundamental del ser del hombre y por lo tanto debería ser despertado en cada hombre. Debido a que la manera de ser del Ser sin Forma debe ser aquella de cada hombre, el Despertar a y de este Ser en Occidente (asumiendo que en Occidente tal Ser no ha sido despertado) debería al menos prepararse por la carencia de tal Despertar hasta este momento. Con este Despertar, el Occidente, que hasta ahora ha tenido sus bases sólo en el ser, y el cual ha conocido sólo el mundo del ser que tiene forma, llegará, estoy seguro, a alcanzar una profundidad aún mayor. Y, si este nuevo despertar es logrado, se producirá entonces un gran cambio en el arte, la cultura y la verdadera naturaleza del ser occidental, todo lo cual se ha basado tradicionalmente en el ser con forma.

---

<sup>196</sup> .- Tal vez sea oportuno precisar aquí de nuevo que no es necesario observar las obras de arte *zen*, ni, por supuesto, las de cualquier otro tipo, tratando de descubrir una serie de características que han de cumplirse indefectiblemente. (Sobre este particular y sobre la definición de “artes *zen*” propuesta en esta tesis, ver arriba, pp. 249-251).

Tal cambio sería bastante natural; porque sería necesariamente hacia una futura verdadera manera de ser del arte y la cultura occidental. Cuando, en Occidente, la “cultura de la forma” cambie a una en la que el Ser sin Forma se exprese a sí mismo, entonces emergerá algo que no ha sido visto anteriormente fuera de Oriente.[...]¹⁹⁷

Estas palabras premonitorias fueron publicadas en Japón en 1958, y ya nos encontramos en el siglo XXI sin que aún se sepa, “a ciencia cierta”, el momento en que se producirá en Occidente tal despertar.

---

¹⁹⁷ .- Hisamatsu, Sin'ichi 1974, p. 60.

## CONCLUSIONES

Siendo innegable que el arte producido en el seno de la corriente de Meditación del budismo ocupa una de las parcelas más importantes dentro de la historia del arte de Asia Oriental y que, sin embargo, ha sido difundido sólo escasa o parcialmente –cuando no erróneamente– en lenguas occidentales, se ha considerado preciso presentar en esta tesis doctoral algo más que un estudio introductor de carácter general.

Aunque el budismo de Meditación –movimiento de carácter multiforme que ha de ser nombrado diversamente como *dhyâna*, *ch'an*, *thiê'n*, *sôn* o *zen* según se relacione con los países de India, China, Vietnam, Corea o Japón, respectivamente–, es a menudo mencionado en libros que tratan sobre temas de Asia Oriental, es normalmente muy poco lo que se dice acerca de lo que este tipo de budismo era y es realmente, sobre su relación con otros movimientos del budismo y, en especial, sobre lo concerniente a la exacta naturaleza de su influencia o repercusión en las artes. Atendiendo a estas razones, el propósito de la presente investigación no ha sido otro que elaborar una apropiada interpretación de este extraordinario complejo cultural, para poder así realizar una valoración de sus aportaciones en el campo de la estética y analizar el fenómeno de su proyección en el arte contemporáneo y en la vida del ser humano actual. De tal modo, lo que con este estudio se intenta, sencillamente, es que sea prestada la debida consideración al fenómeno del arte influenciado por este tipo de budismo, así como a la historia del arte de Asia Oriental, manteniendo la expectativa de que el arte de esta inmensa región del mundo, ya no tan misteriosa y lejana, pueda llegar a ocupar algún día su lugar correspondiente en la historia del arte universal.

Al presentar aquí un estudio general del arte desarrollado bajo la influencia de la corriente budista de Meditación –lo que sin duda requiere una cierta incursión en el extenso ámbito de la cultura y las artes de Asia Oriental– desconociendo totalmente la lengua y los hábitos culturales de algunas de las tradicio-

nes asiáticas que aquí se mencionan, ha de ser advertido que no he podido proceder a la elaboración de este trabajo sino con un sentimiento de inmenso respeto, atendiendo al interés que creo que merece la comprensión de la milenaria e inagotable fuente de la sabiduría oriental de cuyas principales tradiciones surge el movimiento budista de Meditación. Por ello, mediante el presente estudio no aspiro vanamente a ofrecer una total interpretación de este importantísimo fenómeno cultural desarrollado en muy diferentes zonas de Asia Oriental, si bien he intentado exponer de un modo coherente la evolución histórica del budismo de Meditación y establecer una correcta valoración de los principios fundamentales de este movimiento, todo ello con el fin de poder apreciar las hondas repercusiones de su estética en el arte oriental y, posteriormente, su impacto en el arte occidental. De este modo, sin desatender al auto-entendimiento que los miembros de las escuelas de este movimiento han aceptado y proclamado desde los orígenes del sistema Ch'an en China hasta la actualidad —el cual, como puede comprobarse, no ha sido asumido sin crítica en esta tesis doctoral—, y siguiendo los pasos de su natural desenvolvimiento histórico, a lo largo del proceso de elaboración de esta tesis he procurado indagar lo más correcta y atentamente posible en el profundo mensaje que emerge de las enseñanzas de este tipo de budismo. De este modo, lo que mediante esta investigación he tratado de lograr, desde un sentimiento de profunda consideración, es una comprensión del alcance de este vasto complejo histórico y artístico, cuyas repercusiones se propagan con mayor intensidad de lo que tal vez se pueda sospechar desde una perspectiva occidental.

Durante el proceso de composición de esta tesis doctoral, he estimado oportuno realizar constantes referencias sobre el aspecto místico o espiritual de la doctrina contenida en este tipo de budismo por razones diversas. Una de las principales es que, aunque el budismo Zen no implica una doctrina confesional de la vida, es decir, no obliga o incita a sus seguidores a creer en alguien o en algo, nace en un ambiente budista y, en su avance y desarrollo, toma aspectos esenciales del taoísmo y confucianismo chinos, lo que, evidentemente, hace que

haya que tratar muy directamente las dimensiones filosóficas y religiosas. Además, muchas de las actividades artísticas practicadas en este contexto contienen en su esencia una serie de reglas o normas espirituales no escritas, las cuales tratan de ayudar a los practicantes a liberarse de toda una serie de concepciones o planteamientos de carácter dualista –que tal vez les condicionen grandemente sin ellos mismos saberlo–, con el fin de desarrollar todo su potencial “iluminador”.

Así, es posible observar cómo el único propósito que se persigue con la realización de muchas de las actividades que se fomentan en las escuelas de budismo Zen es, simplemente, tratar de introducirse en la “propia naturaleza original” recuperando esa espontaneidad y flexibilidad interior que existe originariamente en cada ser. Por ello los maestros nunca dan “lecciones”, sino que, estando presentes y dejando libertad de acción, asisten a los estudiantes en un riguroso entrenamiento personal mediante el que se trata de adquirir un correcto dominio de la técnica correspondiente, infundiendo en ellos una confianza que les permita liberarse por sí mismos de sus ataduras. El hecho de que los auténticos maestros Zen nunca den lecciones y que se limiten a realizar la actividad que pretenden enseñar, siendo el discípulo quien debe revelar por sí mismo todas sus potencialidades, resulta totalmente natural cuando es comprendido que nadie puede dar el sentido a otra persona, sino, en todo caso, ayudar a los demás a llegar a ser las personas que auténticamente ellas mismas son.

A lo largo de esta investigación he podido comprobar que existen muchas dudas a la hora de considerar si el arte surgido en el contexto del budismo de Meditación es un tipo de arte religioso. Por eso pienso que antes de valorar si el “arte *zen*” es o no un tipo de arte religioso, habría que reflexionar atentamente sobre lo que puede ser entendido mediante los términos “arte” y “religión”.

En primer lugar habría que preguntarse qué cosa es una obra de arte. Y aunque las respuestas a esta pregunta han variado considerablemente a lo largo de la historia según las distintas culturas y mentalidades, puede deducirse que en lo que la mayoría de las definiciones se muestran de acuerdo es en definir la obra

de arte como un compuesto de “materia” y “sensibilidad humana que modela esa materia”. Las obras de arte podrían ser así definidas en sentido amplio como aquellos artefactos realizados por el ser humano que pueden ser contemplados estéticamente, aunque no sólo estéticamente, al tener dichos artefactos la capacidad de transmitir una “intención” o un “significado” que puede presentar gran variedad dependiendo de la obra de que se trate. Luego habría que preguntarse qué cosa es religión y relacionar ambas interrogaciones, –qué es arte y qué es religión– con la cuestión del “arte religioso”.

Pero encontrar una base común para todas las religiones no parece que haya de ser una tarea fácil, más aún cuando algunos estudiosos parecen dudar sobre si el budismo Zen constituye realmente una religión, al no tener en su doctrina un dios al que adorar. No obstante, aunque algunos estudiosos han dudado acerca de si el budismo –incluyendo al budismo Zen– ha de considerarse o no como una religión, insistiendo en que una verdadera religión ha de reconocer la existencia de un dios o un poder supremo que se encuentra situado más allá del mundo sensible, parece que sería mucho más razonable y coherente considerar que lo que realmente tienen en común todas las religiones es aportar un sistema de creencias que los “creyentes” asumen mediante una serie de prácticas.

De este modo, atendiendo a las definiciones sobre “obra de arte” y “religión” aquí presentadas, como “obras de arte religioso” podrían ser considerados todos aquellos artefactos creados por los seres humanos a los que se recubre de un sentido religioso. En el caso del arte del budismo Zen, este sentido religioso vendría aportado por la creencia en la iluminación o *satori* y en la práctica de un especial tipo de meditación que puede conducir hacia dicha realización.

El budismo de Meditación es una religión que puede ser considerada, en sí misma, como un arte: un arte de enseñar a ver. Pero, como en todo arte, no se puede aprender más que la parte técnica. Es interesante tener presente que, en cualquier ámbito de la vida en que pueda desenvolverse un ser humano, la práctica sin teoría supone ceguera, y la teoría sin práctica, parálisis. En realidad, el

valor de ambas se revela como algo fundamental, porque no existe mejor práctica que la avalada por una correcta teoría ni mejor teoría que la que puede ser puntualmente expresada mediante una acción concreta. Así, la práctica o actividad *zen* (*zenki*) es lo único que puede permitir llegar a alcanzar a nivel personal esos elevados estados de acción y contemplación a los que se hace referencia en este movimiento. Y no sólo a través de la meditación sentada o *zazen*, sino justamente través de las actividades que se realizan en cada preciso instante.

§§§§§§§§

Durante el proceso de investigación de esta tesis doctoral he abordado el análisis de este complejo cultural unitario desde un punto de vista histórico, atendiendo a la decisiva importancia de los factores filosóficos, religiosos, psicológicos y de medio ambiente que pueden señalar cuáles son los rasgos propios de esta cultura, explicando el origen y la evolución de determinadas prácticas artísticas y las formas que de ellas se derivan. De este modo, habrá podido ser comprobado que, al igual que sucede en cualquier otro contexto cultural, en el ámbito del budismo de Meditación la voluntad artística aparece condicionada por las determinantes geográficas, sociales y espirituales de cada época.

Resulta evidente que los valores culturales presentan diferencias dependiendo de cada sociedad y cada época, pues en todo contexto social y en todo periodo histórico se presenta una estructura característica, una visión propia del mundo. Existen, pues, factores determinantes de las diferencias entre las artes de los distintos pueblos o de los diferentes movimientos culturales que se han desarrollado a lo largo de la historia. Mediante el estudio de las manifestaciones artísticas pertenecientes a otras culturas diferentes a la que nos encontramos arraigados, es fácil percibir que habrá de llegar el momento en que se destruya la ficción histórica de considerar sólo como artísticas las categorías derivadas de nuestras particulares concepciones estéticas, y serán reconocidas como artísticas no sólo aquellas obras que han sido definidas a través de unos parámetros antropológicos distintivos.

Ciertamente, el hecho estético se encuentra arraigado a la historia y las condiciones especiales de los diversos grupos sociales. Por consiguiente, la aspiración de la historia del arte debería ser exponer los diferentes estilos de todos los pueblos, épocas y artistas, mostrando los orígenes y las distintas fases de desarrollo, cambio y decadencia; y basándose para ello, en la medida de lo posible, en las obras conservadas. Atendiendo a estas razones, en la presente tesis doctoral se ha insistido en explicar el cambio de los estilos y el paso de una época a otra, habiendo sido necesario para este análisis buscar el apoyo en los condicionamientos y actitudes propios de cada época. De este modo, han podido ser aquí establecidos los diferentes “modos de ver” o categorías formales que proporcionan los conceptos fundamentales sobre los que establecer una estética *zen*.

Históricamente, el budismo Ch’an puede ser considerado como la coronación de largas tradiciones de cultura india y china. Aunque originariamente su estilo es chino –debido a ser el Ch’an un resultado de la asimilación del budismo *dhyâna* indio por parte de la mentalidad práctica china a partir de un determinado momento que se podría situar hacia principios del siglo VII d. C.–, hay que considerar que India fue bastante más que un mero trasfondo, pues resulta evidente que si Buda Śâkyamuni no hubiera señalado el camino de la iluminación a través de las prácticas meditativas, ni siquiera habría tenido posibilidad de existir este movimiento; además, fue el desarrollo de tales prácticas llevadas a cabo durante largos siglos en India lo que propició la difusión de un tipo de meditación centrada en el “vacío”, que penetró en China hacia el siglo VI d. C. representada por la figura del honorable monje indio Bodhidharma.

No obstante, a pesar de los logros alcanzados por esta corriente de budismo en China, no será hasta el siglo XIII, momento que empezó a mantener una íntima relación con la cultura japonesa en contacto con la cual adoptará el nombre de Zen, cuando logre desarrollar algunos de sus aspectos más interesantes.

La influencia del budismo Zen a gran escala en Japón fue posterior a la introducción del budismo en unos seis siglos, y se produjo en un momento en que



se abría un periodo de violencia y de guerras que asolaron esta nación. Este amplio periodo “peligroso” de la historia japonesa fue el campo en que fueron sembradas las ideas introducidas por los monjes japoneses que fueron a China para adquirir conocimientos y regresaron a su país con las enseñanzas de este tipo de budismo, así como por los monjes Ch’an chinos que viajaron a Japón. Con respecto al gran prestigio e influencia que adquirió el budismo de Meditación en Japón, puede decirse que fue el temperamento *zen* lo que promovió en este archipiélago una mayor consideración tanto del budismo como de sus artes, consiguiendo incluso transformar las técnicas brutales de los *samurai* asimismo en artes que, al tiempo que se preocupaban de la técnica y de la eficacia guerrera, se convirtieron en una filosofía de la vida, en una manera instintiva de meditación y comprensión de sí mismos.

Contemplados con la perspectiva que ofrece el tiempo transcurrido, se puede afirmar que los siglos XIV, XV y XVI suponen el periodo de mayor auge de la vertiente estética del Zen, tal como se pone de relieve en las diferentes actividades artísticas que se desarrollaron bajo su influencia. Durante estos siglos los maestros de este movimiento destacaron por haber producido las formas artísticas y aclarado muchos de los valores estéticos que hasta hoy han sido más apreciados por los japoneses.

§§§§§§§§

Puede ser concretado que el ejemplo del *nirvāṇa* y de su vertiginoso vacío —que no es sino unidad del espíritu en medio de la disolución de la conciencia— es la experiencia que tomará el movimiento de Meditación como punto de partida para su desarrollo ulterior. Al ser este movimiento una rama perteneciente al tronco del budismo, considero que no sería posible hacerse una idea, aunque fuera remota, de la evolución misma de las artes que han sido influenciadas por el Ch’an y el Zen sin investigar algunas de las etapas de sus enseñanzas místicas. Para ello se han señalado los remotos orígenes de todas estas enseñanzas, que se funden en una síntesis de las ideas budistas, taoístas, confucianistas y sintoístas

más apreciadas, dando como resultado una doctrina que encuentra reflejo en una serie de características propias del ser humano elevado: naturalidad, espontaneidad en la acción y en la no-acción, perfeccionamiento de uno mismo y de los demás, integración con el entorno circundante, liberación del corazón y la mente de afecciones, etc., que, según se sugiere, pueden situar a una persona en disposición de penetrar en la esfera de la “iluminación”. El acercamiento hacia todas estas doctrinas, junto con el examen de los desarrollos históricos de la corriente de Meditación del budismo, es lo que ha servido para explicar posteriormente el origen y la evolución de las distintas actividades artísticas que han adquirido la impronta *zen* y analizar su potencial repercusión en el mundo contemporáneo.

Cuando algunos autores reflexionan sobre el movimiento Zen o sobre sus artes suelen obviar cualquier explicación o introducción sobre las principales doctrinas que aparecen implicadas en la formación de esta corriente o, a lo sumo, ésta es presentada en unas breves páginas. De este modo, en numerosas ocasiones, el lector no puede saber en qué consisten todas estas doctrinas ni en qué medida han podido influir en la configuración del budismo de Meditación y de sus artes. En este tipo de obras suelen hacerse a menudo ciertas referencias genéricas sobre la historia del arte de la corriente Zen de budismo –pudiendo apreciarse además en muchos casos imprecisas interpretaciones–, y no se suele investigar apenas sobre la verdadera influencia que la doctrina contenida en el budismo de Meditación ha ejercido en cada una de las artes.

En un plano puramente histórico, algunas de las artes que evolucionaron en Japón al amparo de la estética *zen* son originales de China (pintura, caligrafía, arquitectura, y una gran parte de la literatura y la jardinería) y otras son específicamente japonesas (el arte de las flores –*chabana*–, una parte importante del arte de la jardinería, el teatro *nô*, el “camino del té” y sus artes relacionadas, entre las que se incluye el arte de la cerámica en todo un periodo de su evolución, etc.), siendo muy diferente la medida en la que el movimiento budista de Meditación ha influido en cada una de ellas. No obstante, todas las artes que han recibido

influencia de este tipo de budismo, y que, por tanto, aparecen integradas en este contexto, han de ser percibidas en su desarrollo a lo largo de un vasto proceso histórico durante el cual siguen evolucionando sus formas. Para poder hacerse una idea de la enorme importancia que adquirió el budismo Zen en Japón, hay que tener en consideración que las vivencias de la experiencia *zen* se integraron en todas estas artes promoviendo el surgimiento en Japón de una nueva estética basada en la abstracción –que permite manifestar el contenido esencial de la conciencia– y en una expresión de carácter meditativo de dicha abstracción.

Resulta difícil imaginar qué habría sido de la cultura japonesa sin el gran estímulo proporcionado por el budismo Zen. Desde luego, no todos los valores que se atribuyen a esta nación son producto de la influencia del Zen, como se ha dicho en ocasiones, pero resulta incuestionable que no se presentaría en la forma en que ahora la podemos conocer –refinada, culta, con un afán por obtener nuevos conocimientos y una capacidad de evolución como no es conocida en ninguna otra parte de la tierra– ni, por supuesto, tampoco habrían existido muchas de las “vías” que han hecho de las artes desarrolladas en Japón uno de los logros culturales universalmente más apreciados, de no ser por el amplio desarrollo que alcanzó la corriente budista de Meditación en estas islas.

A pesar del proceso de resurgimiento que se puede percibir en la actualidad dentro de este movimiento budista en Japón, hay que considerar atentamente el proceso de decaimiento y regeneración del Zen que ha tenido lugar en diversas ocasiones de su historia. También es preciso observar el fenómeno que es típico de nuestros días mediante el que la doctrina del Zen y su arte han llegado en ocasiones a comercializarse y vulgarizarse, convirtiéndose en ocasiones sus manifestaciones expresivas prácticamente en rituales estéticos que se realizan en numerosas escuelas repartidas por los continentes de Asia, Europa, América, África y Oceanía. Por otra parte, es notorio el aumento de estudiantes independientes que practican la meditación *zen*, tanto en Japón como en el exterior de este país, muchos de los cuales abordan también el campo de las realizaciones artísticas.

Con respecto a la posibilidad de plasmación de la doctrina contenida en este tipo de budismo en el terreno del arte, a pesar de la mayor o menor buena voluntad que pueda hacerse presente en ciertos artistas que realizan diferentes intentos de producción de expresiones artísticas *zen*, para que éstas pudieran llegar a ser realmente consideradas como tales resulta obvio que habrían de ser portadoras de los más elementales principios contenidos en esta doctrina. Y para que ello se produjera efectivamente sería necesario que se diera en dichos artistas una cierta inmersión en la doctrina de este tipo de budismo y en la práctica de la meditación *zen*, pues de otro modo difícilmente podrían reflejarse en sus manifestaciones artísticas las profundas verdades propuestas en este tipo de budismo.

Así, en lo relativo al fenómeno de la influencia del Zen en el arte, hay que prestar atención a las falsas atribuciones de esta influencia, las cuales son especialmente abundantes en referencia al periodo contemporáneo. No se puede dar por hecho que existe algún tipo de influencia simplemente mediante la comparación de los temas o los estilos, sino que resulta necesario comprobar hasta qué punto un determinado artista ha podido estar expuesto a la doctrina y a la práctica *zen* y, por tanto, en qué medida sus obras pueden ser capaces de manifestar esa “naturaleza búdica” o “propia” u “original” de la que se habla en el budismo Zen. Sin embargo, a pesar del interés que provocan en el mundo occidental todas estas manifestaciones, hay que reconocer que no suele producirse el mínimo grado de exposición que resulta indispensable.

Como advertía Gillo Dorfles ya en la década de 1960, “la milenaria doctrina del budismo, que ha dominado a través de su corriente Zen durante más de ocho siglos el pensamiento y el arte japonés, corre el peligro de verse desvirtuada bajo las más atrevidas y absurdas teorizaciones”. Ciertamente, se puede seguir viendo hoy día cómo numerosos artistas utilizan lo *zen* a modo de una elegante etiqueta para colgar en sus obras, con lo cual adquieren un aspecto de gran trascendencia que debe traducirse directamente en un aumento de la valoración estética y económica de sus manifestaciones expresivas.

Es principalmente a causa de la dificultad existente a la hora de determinar la posible influencia del budismo de Meditación en el arte, por lo que todos los preceptos estéticos desarrollados en el ámbito del Zen –de los cuales se dice que pueden ser asimilados y expresados por sus practicantes tras muchos años de entrenamiento– se revelan como elementos fundamentales a la hora de establecer una valoración de las diferentes manifestaciones expresivas que han llegado hasta nuestros días, pudiendo apreciarse que las más auténticas y conmovedoras realizaciones son la consecuencia directa de la naturalidad inherente a los seres humanos que participan de la serena belleza característica de la estética *zen*.

El budismo de Meditación no puede ser considerado simplemente como un movimiento de carácter filosófico, religioso o cultural, sino que esta corriente, que desde sus remotos orígenes se ha preocupado por despejar el contenido esencial de las enseñanzas de Buda de todas las adiciones que a través de los siglos han desfigurado su doctrina, ha tenido y tiene una enorme influencia en numerosos aspectos de la vida de Japón, atribuyéndose a ella algunas de las más preciadas cualidades del alma de sus habitantes. Sin duda alguna, al ser producto de algunas de las más importantes corrientes de pensamiento de Asia Oriental y servir como ejemplo especialmente sugestivo de “camino de liberación”, el Zen aporta uno de los más interesantes legados de Asia al mundo.

El gusto por las cosas orientales y, concretamente, el interés que despierta el budismo de Meditación, quizá logrará traspasar las fronteras de lo exótico para convertirse en un estilo o forma de conducta que llegue a influir en todos los aspectos de la vida. El efecto de esta influencia puede ya observarse en facetas tan variadas como la moda, el diseño de los objetos más diversos e incluso la decoración de un hogar. Tales acercamientos de tipo estético hacia el “Zen” y el “Oriente” resultan muy beneficiosos, pues logran aumentar aún más el interés y el color de la vida. En el campo del pensamiento, el fenómeno empieza a ser mucho más relevante al entrar en contacto la milenaria sabiduría oriental con la nueva ciencia y las concepciones artísticas que emergen en el ámbito occidental.

§§§§§§§§

Al contrario de lo que muchas personas mantenían a lo largo del siglo XX, y algunas siguen manteniendo aún en el siglo XXI, el Zen no es una manifestación secundaria del budismo, sino que se trata de una tradición que ocupa una posición de gran importancia dentro de esta religión de carácter universalista, representando la consumación de muchas de sus aspiraciones e ideales. A pesar de la dificultad que supone la comprensión de los diferentes modos de pensar orientales desde un punto de vista occidental, en los últimos tiempos se está produciendo un acercamiento al fenómeno cultural del *zen* a través de los esfuerzos de numerosos especialistas, quienes han permitido grandes avances en el camino hacia un mutuo entendimiento intercultural. Gracias a estos grandes logros alcanzados, especialmente en el campo de los estudios históricos, es notorio un mayor acercamiento a este fenómeno desde una perspectiva occidental.

Sin embargo, cuando muchos investigadores occidentales se dedican a estudiar los métodos empleados por los maestros para alcanzar y hacer alcanzar a sus discípulos el *satori*, siguen insistiendo en la impenetrabilidad del Zen y, sobre todo, en la imposibilidad de abordar intelectualmente la esencia mística de las manifestaciones fundamentales de la práctica relacionada con la experiencia de la iluminación (el *zazen*, el *kôan* o las variadas expresiones artísticas). Incluso un psicólogo de la altura de Carl Gustav Jung admitió su incapacidad para penetrar en el significado de las anécdotas *zen* que se relatan en la obra de Suzuki Daisetz *An Introduction to Zen Buddhism*, en las que, según afirma en el prólogo que escribió en 1939 para este libro, “se destaca la oscuridad de la experiencia *satori*”. Esta imagen de misterio indescifrable, referida tanto a la experiencia *zen* como a cualquiera de sus manifestaciones, ha sido transmitida a través de numerosas versiones y ha llegado finalmente a convertirse en una de las características más destacadas de la imagen popular occidental del movimiento budista de Meditación, habiéndose llegado incluso a definir a las personas que realizan estudios académicos –sin duda, por influencia de las obras de Suzuki

Daisetz– como “esforzados tratadistas que realizan vanos intentos al tratar de abordar los fenómenos de tipo trascendente desde coordenadas intelectuales y críticas basadas en supuestos lógicos y teorías racionalistas”.

De hecho, muchos enfoques sobre “lo *zen*” contienen numerosos elementos irracionales, basados en gran medida en un excesivo apego a las obras del referido autor, de tal manera que, como aprecia Thomas Cleary, aunque se han elaborado muchos bosquejos y discusiones, aún no parece que nadie se haya decidido a realizar un estudio realmente amplio y coherente sobre este tema. Probablemente, los lectores que se encuentren interesados en buscar información sobre el movimiento de Meditación, o sobre el budismo Zen en especial, encontrarán libros que tratan de enseñanzas, escuelas o aspectos particulares, así como otras obras que se dedican a relatar experiencias de personas que se encuentran involucradas en la práctica de algún tipo de ejercicio *zen* o, en el caso del arte, incluso volúmenes académicos sobre algunas reliquias del pasado. Muy pocas personas han concebido que los aspectos irracionales que se atribuyen al movimiento budista de Meditación podrían no corresponderse con la realidad, y apenas casi nadie ha considerado que esta aureola de misterio pudiera haber sido una estrategia creada conscientemente. Finalmente, lo que se ha logrado mediante la creación de tal apariencia “irracional” es que el budismo Zen haya sido utilizado políticamente y comercializado en sus muy variados aspectos. Afortunadamente, el panorama está comenzando a cambiar gracias a los estudios históricos de algunos “esforzados tratadistas académicos” que exponen en sus obras descubrimientos en muy variados campos. Sin embargo, con toda seguridad, lo que no se encontrará buceando entre el conjunto de la bibliografía existente en el siglo XX relativa a este tema, es un estudio sistemático lo suficientemente amplio y adaptado a las exigencias de una exposición lógica y racional.

Por otra parte, muchos maestros del movimiento budista de Meditación declaran que, por muchos libros que se puedan leer sobre *zen*, la única solución para comprenderlo es dirigirse a un monasterio y practicar sus enseñanzas. Par-

ticularmente, no creo que para investigar sobre éste o sobre cualquier otro tema sea necesario introducirse en él de tal manera que quedemos imbuidos definitivamente en sus predicciones. Realmente, es posible que sea necesario un cierto alejamiento que permita un efectivo discernimiento de las verdades propuestas en ciertas doctrinas, pues de lo contrario nuestra excesiva simpatía o antipatía derivaría en una pérdida total de objetividad. No pretendo en absoluto decir que no me parezcan sumamente interesantes los diversos ejercicios que promueven los maestros de las escuelas Zen o las diferentes artes desarrolladas bajo su influencia, pero pienso que la práctica de cualquier actividad *zen* no ha de estar reñida con una arraigada individualidad, y que no ha de ser necesariamente asistida o acompañada en todo momento de las lecciones de un maestro. En verdad, ser fiel y congruente con la propia experiencia me parece bastante más comprensible que ser fiel a una doctrina, una persona o una cosa.

§§§§§§§§

Ha podido ser comprobado cómo, en gran medida gracias a las enseñanzas del budismo de Meditación, el pensamiento oriental se enriqueció con la idea de que la importancia de lo terrenal corre pareja a la importancia de lo espiritual, y que en las relaciones superiores de las cosas –la dimensión primaria de la realidad– no hay diferencia entre las pequeñas y las grandes. De tal modo, podría decirse que en un átomo está contenido el universo o que un átomo está dotado de las mismas posibilidades que el universo; o también, que en la existencia de un átomo se sustenta y se exalta el universo. Enlazando con este último pensamiento, me gustaría comentar que, tal como se demuestra en algunas obras científicas occidentales, a través del estudio de materias como la física cuántica se puede observar que nuestras partículas humanas elementales se comportan de un modo totalmente ilógico; o mejor dicho, con una lógica totalmente distinta a la que ha sido creada mediante el racionalismo de carácter occidental. Esto quiere decir que se debería, por lo menos, “intentar” profundizar en el conocimiento de lo que no es explicable mediante los razonamientos lógicos, pues ciertamente



con estos llega un momento en que la mente se bloquea y se detiene cuando ya no puede ir más allá.

Así, a aquellas personas que buscan su “paz de espíritu” pretendiendo seguir al pie de la letra sus razonamientos lógicos y procurando no contaminarse con ciertas influencias que podrían perturbar su refinada sensibilidad, habría que decirles que no existe forma de contactar con el devenir universal si no es mirando en el fondo de nuestro corazón y abriéndonos totalmente a la vida, a los demás, hasta encontrar aquello que nos es común y que debe ser la más sólida base de nuestra unión. Pero esto no puede hacerse de un modo exclusivamente racional, pues mientras no desaparezca la dualidad que se encuentra encadenada al pensamiento consciente –y que hace que se conciban las cosas como buenas o como malas–, siempre se estará en perpetuo conflicto con la realidad.

Existe, pues, un dualismo arraigado en la forma de pensar tradicional debido a un desmesurado interés por asignar definiciones a todas las personas, cosas y situaciones que desfilan ante el intelecto. Esto supone la principal razón que impide a los seres humanos tener una percepción directa e inmediata de la realidad, pues si en lugar de tratar de dar un nombre a todos los fenómenos que salen a nuestro paso nos dedicáramos a considerar la realidad tal como es, caeríamos en la cuenta de que se necesita algo más inmediato que las palabras para sentir la vida y expresarla en su sinuoso fluir. Y, sin duda alguna, este es el tipo de conocimiento que se propone en el budismo de Meditación, el cual no es un conocimiento que se adquiera simplemente mediante la reflexión. Por eso hay que comprender que si en el contexto del budismo de Meditación se exige romper con las representaciones mentales, es solamente para que cada cosa pueda ser experimentada personalmente y pueda producirse así la integración en el devenir vital, es decir, el retorno a la espontaneidad original.

Para fomentar esa flexibilidad y esa espontaneidad que existe en cada persona, y que en realidad nadie tendría por qué haber perdido alguna vez, no existe otra solución que adoptar una actitud ante la vida: actuar meditando, pero sin

titubeos, y sin permitir ser coaccionado o auto-coaccionarse cuando desarrollamos un gesto o cualquier acto de nuestra voluntad. Sin embargo, muchas veces ocurre que a los seres humanos nos resulta muy difícil hacer lo que realmente queremos, pues solemos estar motivados por una multiplicidad de sensaciones accesorias que ensombrecen la natural claridad de los sentimientos. Además, se supone que siempre tenemos que estar realizando alguna actividad, cualquier cosa, pues de lo contrario estaríamos perdiendo un tiempo muy valioso; pero al querer hacerse muchas cosas puede evidenciarse que no se puede hacer nada bien. Tampoco se trata de que se haga algo bien o mal, pues esto no viene determinado por ningún tipo de justicia. Bien está lo que nos gusta mientras lo hacemos; y si después de haberlo realizado, tenemos la posibilidad de contemplarlo como algo bello o armonioso, pues es que está mucho mejor.

Lo que se muestra mediante las enseñanzas del budismo de Meditación es que con cualquier actividad cotidiana se debería llegar a aquel estado armonioso o placentero que se logra cuando han desaparecido los conflictos originados por la pretensión de alcanzar cualquier cosa. Por ello, las enseñanzas de este tipo de budismo proponen conseguir un conocimiento directo y sin prejuicios ante cualquier experiencia de la vida, para poder así disfrutar todas las vivencias con su intensidad correspondiente, lo cual ayudará cualquier ser humano a comprender, realizar y perfeccionar su propia mente. Lo que sucede en el ámbito de las escuelas del budismo de Meditación, es que a través de la ejecución de determinadas prácticas —como son el empleo del *zazen*, el *kôan*, la poesía, la música, la pintura, y, en general, de todas las artes que se han desarrollado bajo la influencia de este complejo cultural—, se pueden alcanzar elevados estados de conciencia en contacto con la auténtica realidad de las cosas que se tocan.

Puede decirse que el Zen tiene como única finalidad permitir a los seres humanos entender, realizar y perfeccionar la propia mente, por lo cual se insiste en esta doctrina en que se busque esa perfección en cualquier actividad de la vida que una persona se disponga a realizar con el fin de vivir esa experiencia de ca-

rácter absoluto que supone la “iluminación”. De este modo, a pesar de que pudiera parecer que las artes practicadas en el ámbito del Zen se restringen a los aspectos más distinguidos de la cultura japonesa, debe recordarse que en el budismo Zen se considera que casi toda profesión u oficio es un *dô*, es decir, un *tao* o “camino de liberación”, que puede facilitar el desarrollo de la espontaneidad y conducir a una persona hacia la inmersión intuitiva en la realidad.

Se habrá podido comprobar que las intuiciones *zen* son universales. Por tanto, desde un punto de vista occidental el Zen puede ser considerado como una realización a la que aspirar en esta vida no sólo mediante la práctica de la meditación sentada (*zazen*), sino a través de las experiencias cotidianas y la realización de ciertas técnicas artísticas o “juegos” (*asobi*), que permiten acceder progresivamente a estados elevados de acción y contemplación.

Aunque ciertamente la civilización occidental parezca al margen de conceptos como *tao*, *asobi*, *dhyâna*, *prajñâ* o *satori*, y esté muy alejada, por consiguiente, de la meditación y la espontaneidad creativa característica de una buena parte del arte del Asia Oriental, pienso que una introducción a las doctrinas contenidas en el budismo de Meditación podría resultar de gran interés para cualquier tipo de mentalidad. Asimismo, a todo aquel que se halle cautivado por el mundo del arte le será útil reconocer que un adecuado entendimiento de los principios fundamentales relacionados con la estética *zen* puede otorgar un punto de referencia para asimilar el fenómeno que se produce en el mundo del arte contemporáneo a partir de la eclosión del arte “abstracto” o “informal”. Pero no sólo de este tipo de arte, pues a través del pensamiento estético *zen* se ofrece una clave para poder comprender en qué consiste efectivamente la esencia del arte.

Finalmente, considero importante resaltar que el hecho de abordar el fenómeno del budismo de Meditación desde la perspectiva de sus manifestaciones artísticas puede resultar muy provechoso en lo que se refiere al conocimiento de las realidades de este tipo de budismo. Si se pensase en el hecho de que las manifestaciones artísticas son la expresión de la vida profunda de un individuo o de

una comunidad, y que además se pueden presentar directamente ante el espectador comunicando mediante un lenguaje sensorial una concepción del universo relacionada con un determinado contexto cultural, acaso se valorarían un poco más de lo que suele hacerse los estudios pertenecientes a esta disciplina. En el caso concreto del budismo de Meditación, sostengo que una aproximación a sus manifestaciones artísticas puede resultar mucho más accesible para una mentalidad occidental que cualquier otro tipo de acercamiento, debido a que el arte puede proporcionar un camino directo hacia la comprensión relativamente menos arduo y más disfrutable que el que puede ser adquirido mediante el estudio o la severidad de la disciplina monástica. Ello no quiere decir, sin embargo, que hayan de ser desconsideradas dichas prácticas, ya que tanto el estudio como el entrenamiento riguroso bajo la guía de un maestro cualificado se revelan como la vías que pueden situar al ser humano en el camino hacia la verdadera comprensión de la doctrina.

En cuanto a las diversas expresiones artísticas que han sido desarrolladas en gran parte bajo la influencia del budismo de Meditación, algunas de las cuales han sido consideradas en el presente estudio, es necesario manifestar claramente que aunque en ocasiones algunas de estas artes han sido definidas como habilidades que pueden ser realizadas para conducir al practicante hacia la iluminación por contacto directo con la acción pura, tradicionalmente han sido realizadas para servir a los fines prácticos y rituales de esta religión, además de ser empleadas como medio de enseñanza y soporte para la meditación. Idealmente, lo único que pretenden los monjes budistas Zen con sus enseñanzas y prácticas es que el ser humano sea libre y pueda actuar sin trabas, por lo que en realidad la práctica de las artes no ha de ser necesariamente concebida como uno de los “caminos” para obtener el despertar y la liberación del ser, existiendo en realidad muchas otras motivaciones por las que se producen tradicionalmente obras de arte en este contexto; y a pesar de que estas artes son conceptuadas como “caminos o vías de liberación”, ha de comprenderse que, en realidad, lo que simplemente se preten-

de mediante la práctica de las diferentes artes es llegar a entrar en contacto con la profundidad del propio ser.

§§§§§§§§

A través de largos siglos de cultura occidental, la filosofía y la ciencia han intentado instruir a los seres humanos con sus diversas teorías acerca de las estructuras sutiles, aunque inmutables, que rigen el universo. Hemos recibido de nuestros eruditos antepasados las leyes morales y religiosas, las leyes de la lógica de los racionalistas, etc., y, ya en el periodo contemporáneo, incluso leyes tecnológicas y leyes de la estética de los artistas. De esta manera, el campo para expresar la libertad del ser humano parece haber quedado ampliamente reducido, resultando un déficit de vida espiritual y de misterio. A causa de ello, en muchas ocasiones se trata de tender un puente hacia esa vida espiritual de la que se carece y las vías que el hombre actual usa para manipular esa realidad se resumen en la astrología, los posos de café, el tarot, la consulta de libros pertenecientes al género de la “nueva era”, etc. Indudablemente, los seres humanos estamos sumergidos en una vida de misterio, nos rodea un mar de misterio; y pienso que lo más válido que podría hacerse es, entre todos, observar el prodigio del universo. Aunque no para intentar comprenderlo, pues “el milagro de los milagros”, como decía Einstein, “sería llegar a descubrir o a entender algo”.

Lo que muchos seres del mundo occidental podrían tal vez obtener a través de un acercamiento al pensamiento contenido en la doctrina del budismo de Meditación, el cual aparece nítida y maravillosamente expresado en muchas manifestaciones artísticas, sería el equilibrio necesario que les permitiera aferrarse a las propias raíces de la humanidad. Actualmente, especialmente en Occidente y en los países orientales receptores de su influencia, parece vivirse una época materialista en la que se están perdiendo casi todos los valores espirituales y se produce un profundo descontento del ser humano. Es posible que este fenómeno sea debido a una excesiva capacidad razonadora, en la creencia de que tal vía de aproximación a la realidad es la única indudablemente válida. Pero lo único que

se consigue con el empleo exclusivo de tal capacidad es perder de vista muchas otras referencias consolidadas durante largos siglos de civilización.

Puede comprobarse que en los tiempos actuales existe por parte de muchas personas una permanente renuncia de lo espiritual, tal vez por la referida confianza en la capacidad del razonamiento lógico, o porque exista la creencia de que la humanidad ha tocado fondo y nadie sabe ya si se puede idear una nueva doctrina para volver a emerger. Sin embargo, no sería tal vez un vano empeño si de vez en cuando tales seres dirigieran una mirada hacia el pasado para poder constatar los más auténticos valores que se han desarrollado a lo largo de la historia de la humanidad. De tal modo, acaso pueda ser percibido que lo único que hay que hacer para lograr la estabilidad es tratar de equilibrarse, y en este sentido es donde la civilización oriental tiene mucho que enseñar a la occidental.

Con el budismo de Meditación la mente se abre a un mundo fantástico en el que los asuntos cotidianos y espirituales cobran un valor que no puede ser sustituido por ningún ente material, ya sean montañas de dinero u otros valores que —hacia arriba o hacia abajo— fluctúan constantemente. Indiscutiblemente, en la mayor parte del mundo que se auto-califica como “desarrollado” el etnocentrismo es algo generalizado. Mediante el etnocentrismo quizás se puedan apreciar semejanzas entre los seres humanos, pero, lamentablemente, no la humanidad. Mientras así sucede, la sociedad de la abundancia se encuentra a veces donde menos se espera y en culturas que sólo quieren reconocerse como meramente exóticas. Culturas que, sin embargo, hay que tratar de observar y, si no es imposible, comprender.

En todas las culturas, desde las más avanzadas tecnológicamente hasta las más rudimentarias existe un relativismo (culinario, religioso, político, etc.) que se expande en el tiempo ilimitadamente, por lo cual resulta muy difícil que lleguen a conocerse realmente las verdaderas características de cada cultura y pueda producirse así un auténtico diálogo intercultural. Pero en este largo recorrido del ser humano sobre la tierra han existido y existen numerosas personas que

tratan de explorar las variadas aportaciones culturales, abandonando día a día los límites de su conciencia etnocéntrica y racional, adecuando su personalidad para encargarse a la misión de vivir en paz y en armonía con su alrededor, simplemente observando las normas de su multiforme entorno terráqueo. Y no creo que sea errado pensar que es por estos seres, que pueden hacer inteligibles los distintos legados facilitando el necesario diálogo intercultural, por los que puede sostenerse aún la confianza en una vida más fructífera sobre la tierra.

§§§§§§§§

Como dicen algunos maestros, se pueden leer muchos libros sobre Zen con gran aplicación e incluso con gran aprovechamiento. Pero si se espera encontrar en alguna página aquella frase mágica que sea reveladora de la clave que conduzca directamente hacia ese “despertar”, cada vez que sea abierto uno de tales libros será como introducir una llave en una puerta que no es más que una pura alucinación. Los maestros de este tipo de budismo simplemente sugieren a los interesados que se introduzcan en el “camino”. Por tanto, no parece que sea necesario preocuparse por la llave, o por la cerradura, o por lo impresionante que pueda parecer la puerta. Sólo es preciso caminar “inintencionadamente”, con el propósito de llegar a entrar en contacto con la profundidad del propio ser.

En realidad, podrían considerarse las enseñanzas del budismo de Meditación desde una gran variedad de perspectivas igualmente lícitas –aunque también desde otras menos lícitas–. No obstante, la posición final de este movimiento budista sigue siendo no favorecer ningún punto de vista especial y, sin embargo, ser capaz de adoptar una inclinación apropiada según las circunstancias. En la actual situación, y en lo referente a la tesis que aquí se presenta, he sentido la necesidad de realizar una investigación de carácter panorámico o general con la intención de averiguar en qué consiste el budismo de Meditación y qué tratan de comunicar las artes receptoras de su influencia. Y, a partir de dichas averiguaciones, tratar de corregir –al menos en la medida de lo posible– la imagen distorsionada que sobre este tema ha sido proyectada durante décadas en la civiliza-

ción occidental, cuyos habitantes se encuentran siempre deseosos de innovaciones, aunque con frecuencia demasiado acelerados como para tomarse el tiempo necesario para asimilar los extraordinarios conocimientos atesorados en la historia cultural de Asia Oriental.



## BIBLIOGRAFÍA

Abordar un tema como el del budismo Zen y sus repercusiones estéticas desde una perspectiva integral que considere los antecedentes filosófico-religiosos e históricos de esta corriente supone un esfuerzo de revisión bibliográfica de gran envergadura. Aparte de la gran variedad de argumentos que es preciso relacionar en una presentación de estas características, es necesario enfrentarse al hecho innegable de que existe una abundante literatura *zen* que los maestros han dejado como legado hasta nuestros días. Asimismo, desde que a partir del segundo tercio del siglo XX empezaron a realizarse estudios modernos sobre budismo Zen, ha aumentado mucho y sin interrupción el caudal de las investigaciones. Este gran número de publicaciones sobre Zen en constante crecimiento parece evidenciar que actualmente existe un auge de la influencia de este tipo de budismo, lo cual se pone también de manifiesto en el surgimiento de nuevos centros internacionales para el estudio y la práctica del Zen en Japón, así como en la constante expansión del número de practicantes fuera de este archipiélago.

Pese a que para la redacción del presente estudio no ha sido ni mucho menos agotado el material existente sobre el tema en lenguas occidentales —ni, por supuesto, el continuamente floreciente en lenguas orientales—, tras una exhaustiva revisión bibliográfica se ha procedido a una cuidadosa selección de aquellas obras en lenguas occidentales que manifiestan un acreditado rigor, aunque en algunos casos tampoco ha sido suficiente esta recopilación para solucionar ciertas dudas que se han ido presentando a lo largo de la investigación de esta tesis doctoral y que sólo podían ser resueltas refiriéndose a obras en lengua japonesa. No obstante, debido a la dificultad de una lengua como la japonesa, que requiere largos años de estudio para su dominio, unida a las complejidades que se derivan del estudio de la bibliografía en esta lengua, en la presente coyuntura no me ha sido posible consultar las fuentes en lengua japonesa más que en ocasiones puntuales, si bien muchos de los interrogantes planteados durante la labor de investigación de esta tesis han podido ser contrastados también en la serie de entrevis-

tas realizadas a diferentes personas relacionadas con la cultura *zen* y el arte de Asia Oriental.

La relación bibliográfica que aquí se presenta se compone de obras tanto occidentales como orientales, habiéndose prestado especial atención a la inclusión de las traducciones de obras orientales en lenguas occidentales con el fin de facilitar la labor de los eventuales investigadores. Aunque los estudios sobre budismo Zen en lenguas occidentales ocupan un lugar predominante en la presente bibliografía, es preciso considerar que muchos de los más importantes estudios tanto en el campo del budismo Zen como en el de sus artes relacionadas han sido elaborados por especialistas japoneses y no se encuentran aún traducidos a otras lenguas, de tal manera que las ausencias de obras que puedan ser aquí advertidas habrán de ser subsanadas mediante la consulta de las diferentes bibliografías generales que se reseñan a continuación.

## **BIBLIOGRAFÍAS GENERALES SOBRE JAPÓN**

### **OBSERVACIONES BIBLIOGRÁFICAS**

Para el estudio y resolución de problemas relativos a la bibliografía sobre Japón, existen en lengua inglesa dos guías especializadas cuya consulta resulta de gran utilidad para los investigadores: Herschel Webb. *Research in Japanese Sources: A Guide*. Ann Arbor (Michigan): Center for Japanese Studies, The University of Michigan, 1994 (1963), y Makino Yasuko y Saito Masaei. *A Student Guide to Japanese Sources in the Humanities*. Ann Arbor (Michigan): Center for Japanese Studies, The University of Michigan, 1994.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup>.- Desde 1950, el Centro de Estudios Japoneses de la Universidad de Michigan ha venido editando un grupo de bibliografías anotadas de fuentes originales y secundarias. Las entradas en cada volumen son seleccionadas y descritas sobre la base de su significación para la investigación erudita. Los números que han sido publicados hasta la actualidad se ocupan de Ciencia Política japonesa, Dialéctica, Historia, Economía,

Las obras que dirigen a los usuarios hacia la información son llamadas obras de referencia e incluyen bibliografías, índices, catálogos, enciclopedias y diccionarios. Las **bibliografías** son listadas en unidades bibliográficas independientes ordenadas sistemáticamente y son normalmente usadas para encontrar materiales en una determinada área o para encontrar materiales previamente seleccionados. Los materiales pueden ser libros, capítulos de libros, artículos periodísticos, folletos o materiales escritos que no se presentan en la forma de libros. Los **catálogos** muestran la localización de los materiales, incluyendo generalmente libros, periódicos y otros materiales independientes, y no incluyen partes de libros o artículos aparecidos en publicaciones periódicas. Los **índices** son listados sistemáticos de materiales que podrían servir de ayuda en una búsqueda bibliográfica; estos materiales son como unidades bibliográficas más pequeñas que los libros o las publicaciones periódicas y, usualmente, cada entrada bibliográfica en un índice es un artículo aparecido en una publicación periódica o una porción de un libro.

Como se plantea en la obra citada de Makino Yasuko y Saito Masaei, de donde han sido recogidas la serie de definiciones mencionadas,<sup>2</sup> una investigación bibliográfica tiene dos caras: una es retrospectiva, es decir, buscando los materiales escritos hasta el momento presente, y la otra consiste en tener conocimiento de los materiales en circulación. Ambos son aspectos importantes, particularmente cuando se está a punto de iniciar un nuevo proyecto de investigación, siendo una de las importantes razones para realizar esta labor el evitar duplicar los esfuerzos anteriores de otra persona.

Para una búsqueda retrospectiva es esencial conocer el campo que cubre una bibliografía determinada; es muy importante conocer, incluso con bibliografías generales, qué tipo de publicaciones contiene la bibliografía, es decir, qué

---

Geografía, Religión y Filosofía, Literatura, Lengua, Sociología, Arqueología de Asia Oriental y Etnología. La mayoría de las obras listadas están en lengua japonesa.

<sup>2</sup> .- Makino Yasuko y Saito Masaei 1994, p. 9.

materias aparecen cubiertas y cuáles no (si ciencias o humanidades, si materiales en lenguas occidentales o sólo en japonés, si sólo incluye libros, o también artículos periodísticos, o incluso porciones de estos, si incluye traducciones, etc.), o hacerse algunas preguntas como las siguientes: ¿Si la bibliografía está escrita en alguna lengua occidental y ha sido publicada fuera de Japón, incluye también publicaciones escritas en lenguas occidentales y publicadas en Japón?, y convertir en un hábito el preguntarse sobre estas cuestiones antes del uso de las herramientas bibliográficas.

Entre las bibliografías generales que presentan estudios en lenguas occidentales, las que reseñan a continuación son destacadas como esenciales en la citada obra de Makino Yasuko y Saito Masaei para realizar una búsqueda retrospectiva y exhaustiva de materiales en lenguas occidentales sobre Japón:

1. Pàges, Léon. *Bibliographie japonaise ou Catalogue des ouvrages relatifs au Japon qui ont été publiés depuis le XVe siècle jusqu'à nos jours*. En *A Bibliography of the Japanese Empire: 1859-1903*.
2. Wenckstern, Friedrich von. *A Bibliography of the Japanese Empire*. Leiden: E. J. Brill, 1895; Tôkyô: Maruzen Kabushiki Kaisha, 1907. 2 vols.
3. Nachod, Oskar. *Bibliography of the Japanese Empire 1906-1926*. London: Goldston, 1928. 2 vols.
4. Nachod, Oskar. *Bibliographie von Japan 1927-1929, mit Ergänzungen für die Jahre 1906-1926*. Leipzig: K. W. Hierseemann, 1931, 410 pp.
5. Haenisch, Wolf y Hans Praesent. *Bibliographie von Japan 1936-1937, mit Ergänzungen für die Jahre 1906-1935*. Leipzig: K. W. Hierseemann, 1931, 410 pp.
6. Pritchard, Earl, ed. *Bulletin of Far Eastern Bibliography*. Washington, D. C.: Committees of Far Eastern Studies of the American Council of Learned Societies, 1936-40. 5 vols.
7. *Cumulative Bibliography of Asian Studies. 1941-1965. 1966-1970. Author Bibliography & Subject Bibliography*. Boston: G. K. Hall, 1969-72. 14 vols.
8. *Bibliography of Asian Studies*. Ann Arbor (Michigan): Association for Asian Studies, 1956-.

Los periodos abarcados por estas bibliografías arquetípicas serían los siguientes:

1. *Bibliographie japonaise* 1476-1859.
- 2 y 3. *A Bibliography of the Japanese Empire* y *Bibliography of the Japanese Empire* 1859-1926.
- 4 y 5. *Bibliographie von Japan* 1927-1937.
6. *Bulletin of Far Eastern Bibliography* 1936-1940.
7. *Cumulative Bibliography of Asian Studies* 1941-1970.
8. *Bibliography of Asian Studies* 1956-.

A medida que se intensifica el interés sobre Japón se escriben aplicadamente más y más libros, así como artículos en revistas y en periódicos. Este formidable crecimiento de la información sobre el país nipón en varios tipos de obras requiere una técnica sistematizada de búsqueda bibliográfica para aquellas personas que necesiten investigar sobre temas relacionados con Japón.

## **BIBLIOGRAFÍAS GENERALES**

Uno de los repertorios bibliograficos más detallados sobre Japón aparece en la publicación en serie titulada *An Introductory Bibliography for Japanese Studies*. Tôkyô: The Japan Foundation, 1974-, que cuenta con un número de veinte publicaciones aparecidas hasta el momento. El propósito de estas series se encuentra dirigido principalmente a introducir a los especialistas extranjeros en la clase de investigaciones que sus colegas japoneses han estado desarrollando en diversas disciplinas, preparando de este modo el campo de los estudios japoneses. Cada volumen en esta serie consta de dos partes (la primera dedicada a las Ciencias Sociales y la segunda a las Humanidades) y cubre las más recientes investigaciones llevadas a cabo en los diferentes campos desde el año 1969, empleando un criterio de clasificación en periodos cronológicos.

A partir del volumen II, Parte 1, publicado en 1976, comenzaron a añadirse los nombres de los autores en *rômaji* (sistema de romanización Hepburn) y, al

mismo tiempo, empezaron a traducirse los títulos de las obras al inglés. Comenzando con el volumen VI, parte 1 (Ciencias Sociales 1981-1985), en 1988 las tareas de edición fueron confiadas enteramente a la Tōhō Gakkai (Instituto de Cultura Oriental).

Los diferentes volúmenes, en ocasiones, cubren materias diferentes. Por ejemplo, el volumen de Humanidades 5, parte 2 (1980-82, publicado en 1987) cubre la historia de Japón, arqueología, religión, historia intelectual, lengua, literatura e historia del arte, mientras que el último volumen de Humanidades, vol. 10, parte 2, (1993-94, aparecido en enero de 1998) se ha dividido en distintas categorías entre las que se incluyen arqueología, historia antigua, historia medieval, historia moderna temprana, historia moderna y contemporánea, religión, filosofía, lengua japonesa, literatura antigua y medieval, literatura moderna temprana, literatura moderna y contemporánea, historia de las bellas artes y artes escénicas. Cada una de estas categorías de humanidades aparece acompañada de un ensayo traducido al inglés de los autores que han contribuido a la compilación de las respectivas bibliografías, describiendo las principales líneas de investigación en los diferentes campos durante el periodo revisado y una lista bibliográfica seleccionada con anotaciones sobre las obras consideradas más importantes publicadas durante dicho periodo.

Esta compilación bibliográfica sólo contiene libros seleccionados en lengua japonesa (algunos con anotaciones en inglés), debido a que el propósito principal de estas series es presentar investigaciones importantes realizadas por especialistas japoneses en su propia lengua. El hecho de que cada sección haya sido redactada por uno o varios especialistas de reconocido prestigio en cada campo de estudio, hace que esta publicación en serie pueda ser usada también como bibliografía selectiva y evaluativa, lo que supone un gran ahorro de tiempo para aquellos estudiantes o investigadores que no puedan leer japonés con fluidez.

Para los lectores interesados en estudios sobre Japón en lenguas occidentales es posible referirse a los estudios bibliográficos publicados por la Associa-

tion for Asian Studies en los Estados Unidos. *Bibliography of Asian Studies. 1941-1965. 1966-1970*. Ann Arbor (Michigan): Association for Asian Studies, 1956-. Esta es posiblemente la bibliografía anual más completa. Su propósito es hacer disponible un listado tan completo como sea posible de libros y artículos en lenguas europeas sobre temas asiáticos, aunque esta obra cubre solamente las ciencias sociales y las humanidades.

A partir de 1970 esta bibliografía dejó de ser acumulativa, de modo que ha de ser utilizada cada publicación anual. La obra está distribuida primeramente por área geográfica general y luego por país. Después de las regiones o países se presenta una ordenación por materias, las cuales se encuentran de nuevo divididas en diferentes temas. Desde que las primeras bibliografías fueron compiladas, la ordenación y tratamiento de materias ha sufrido variaciones, de modo que es necesario tener cuidado para no perder información. Las entradas son numeradas empezando con el nombre del autor, título de la obra y la información bibliográfica completa. No es la bibliografía más fácil de utilizar a causa de su ordenación y debido a que no es acumulativa a partir de 1970, pero se trata de la bibliografía más completa existente sobre Asia.

También la obra de Frank J. Schulman: *Japan*. vol. 103 de la colección *World Bibliography Series*. Oxford: Clio Press, 1990. 340 pp., es una altamente recomendable bibliografía anotada de obras en lenguas occidentales, que cubre un amplio rango de materias.

Junto a estas bibliografías arquetípicas generales sobre Japón, existen otras bibliografías suplementarias, tales como la *Bibliography of Translations from the Japanese into Western Languages: From the 16th Century to 1912*, compilada por Hide Ikehara Inada. Monumenta Nipponica Monograph. Tôkyô: The Voyager's Press, 1971 o la obra titulada *A Selected list of Books and Articles on Japan in English, French and German*, (ed.y fecha desc.) compilada por Hugh Borton, Sergé Eliséeff y otros autores, que es de utilidad debido a su selectividad y a que incluye importantes obras posteriores a 1950.

A diferencia de obras selectivas como la de Borton, existen otras en las que resulta muy difícil la comprensión, tratándose en la mayoría de los casos de catálogos que no han de ser bibliografías exhaustivas en el sentido estricto del término. Sin embargo, algunas de ellas, como el extenso *Catalogue of Books in English on Japan 1945-1981* (Tôkyô: The Japan Foundation, 1986) y el *Catalogue of Books on Japan Translated from the Japanese into English 1945-1981* (Tôkyô: The Japan Foundation, 1988), resultan muy valiosas como bibliografías integradas de libros sobre Japón en inglés a causa de la especial naturaleza de esta biblioteca y de su sistemática inclusión de material procedente de la *Bibliography of Asian Studies*.

También existe un catálogo muy interesante compilado por Nippon Shuppan Hanbai y Japan Foreign Rights Centre, titulado *Japanese Publications in Foreign Languages 1945-1990*. Tôkyô: Japan Book Publishers Association, 1990, y también otro sobre traducciones de obras literarias en lenguas occidentales, compilado por The Japan P.E.N. Club: *Japanese Literature in Foreign Languages 1945-1990*. Tôkyô: Japan Book Publishers Association, 1990.

Un magnífico directorio de las bibliografías sobre Japón en lenguas occidentales se encuentra en la obra de James L. Gardner *The Japan Access: A bibliography of bibliographies*. Salt Lake City (Utah): Wings of Fire Press, 1990. No se trata de una bibliografía sobre alguna materia particular, sino que es una bibliografía de bibliografías sobre muchas materias. Este directorio se completa con un índice final de autores, títulos e instituciones que permite una cómoda referencia de los diferentes materiales de estudio. Hay que hacer notar que aquí también se encuentran excluidas bibliografías de mapas y libros ilustrados (colecciones de *ukiyo-e* y, por consiguiente, obras de arte).

Como muchas amplias bibliografías, este trabajo aparece sin anotaciones y, aunque es lógico esperar que así sea, esto tal vez limite su utilidad para algunos investigadores. También se echan de menos algunos títulos, en gran parte de textos publicados en Europa. Pero éstas son críticas relacionadas más con la na-



turalidad de la escritura de bibliografías que con cualquier defecto u omisión en el plan y ejecución de este proyecto.

## GUÍAS PARA OBRAS DE REFERENCIA

Una guía para obras de referencia ofrece las principales fuentes de información para áreas o materias determinadas y también explica cómo buscar y usar la información contenida en las fuentes.

Una guía básica y general para obras de referencia tales como bibliografías, manuales y diccionarios es la obra de Eugene P. Sheehy *Sheehy's Guide to Reference Books*. Chicago: American Library Association, 1986, 1560 pp. Esta guía consiste en una relación de los diferentes materiales de referencia disponibles en los principales campos. Aunque concentrándose en títulos americanos, canadienses e ingleses, su ámbito es internacional y aparecen listados y anotados los títulos principales usados en servicios de referencia de las bibliotecas. Un suplemento a esta obra es la publicación de Richard Balay *Guide to Reference Books: Covering Materials from 1985-1990*. Chicago: American Library Association, 1992, 613 pp. Este libro se actualiza en forma de artículos periodísticos escritos por el compilador en el número correspondiente a enero de cada año del *College and Research Libraries*. Walford A. J. es autor de la *Walford's Guide to Reference Materials*. New York: K. G. Saur, 1989. Se trata de una versión británica de la Guía de Sheehy; y aunque también cubre un ámbito internacional, pone un gran énfasis en los materiales publicados en Gran Bretaña.

La mucho más extensa edición: *Nihon no sankô tosho: Kaisetsu sôran*. Tôkyô: Nihon Toshokan Kyôkai, 1980. 907 pp., actualizada en la *Saikin no sankô tosho 1981-82 & Nihon no sankô tosho: Shikiban*. Tôkyô: Nihon Toshokan Kyôkai, 1985, es una guía para obras de referencia publicadas en Japón desde 1868 hasta 1977. Aparecen unos 5.500 títulos anotados aparte de 770 obras que se mencionan en anotaciones relacionadas. Cubre todos los campos y se encuentra distribuida en cinco categorías: general, humanidades, ciencias sociales, cien-

cias naturales y tecnología. Cada una de estas secciones es posteriormente dividida en otra serie de áreas más concretas. La guía incluye índice de títulos y de materias y cada pocos años se editan una serie de suplementos.

Siendo esta guía más útil para los estudios japoneses que otras generales como la de Sheehy o la de Walford, las guías que se citan a continuación son designadas específicamente para estudiantes e investigadores en estudios sobre Japón al reseñarse obras de referencia anotadas pertenecientes concretamente a los estudios japoneses:

La guía de Fukuda Naomi *The Bibliography of Reference Works for Japanese Studies*. Ann Arbor: Center for Japanese Studies, University of Michigan, 1979, 210 pp. reseña en casi su totalidad obras en lengua japonesa, aunque también incluye algunos materiales de referencia sobre Japón escritos en inglés. Su estructura es similar a *Nihon no sankô tosho* pero difiere de ésta en que además incluye materiales originales y grandes colecciones, que no se consideran normalmente como obras de referencia.

*A Guide to Reference Books for Japanese Studies: Nihon kenkyû no tame no sankô tosho*. Tôkyô: The International House of Japan Library, 1989, 156 pp., es una obra más corriente destinada para uso suplementario con la anterior y también incluye una gran cantidad de materiales sobre Japón en lengua inglesa. Una obra posterior, *An Exhibition of Information Resources on Japan*. Tôkyô: The International House of Japan Library, 1992, complementa a esta última con la inclusión de todas las publicaciones periódicas sobre Japón en lengua inglesa. Es importante señalar que estas tres últimas obras son convenientes para aquellas personas cuya lectura en japonés no sea fluida, porque proporcionan material de referencia seleccionado en japonés, con concisas anotaciones en inglés.

En el campo de los estudios religiosos asiáticos, una valiosa guía para obras de referencia es la titulada *Asian Religious Studies Information*, ed. por R.A. Gard, Melville. Memorial Library, State University of New York at Stony Brook: The Institute for Advanced Studies of World Religions, 1987. Esta guía

contiene índices divididos en temas, así como nombres sobre publicaciones recientes e investigaciones en curso relacionadas con Asia y los estudios religiosos comparativos.

Mediante la consulta de las fuentes de información aquí incluidas se podrá llevar a cabo una investigación bibliográfica comprensiva. No obstante, ha de notarse aquí que las bibliografías generales y las guías para obras de referencia que han sido reseñadas suelen ser utilizadas para los estudios japoneses en general, por lo que si se pretende realizar un estudio sobre cualquier materia en particular habrá de de entresacarse el material que resulte ser más conveniente para cada caso.

## **BIBLIOGRAFÍAS GENERALES SOBRE BUDISMO ZEN**

A pesar de la gran variedad de bibliografías generales existentes sobre Japón ciertas áreas no se encuentran aún surtidas por buenas bibliografías, lo cual resulta sorprendente si se considera que algunas de estas áreas han sido objeto de considerable interés en tiempos recientes por parte de escritores occidentales. Tal es también el caso del budismo Zen, cuyo amplio campo está cubierto por unas pocas bibliografías menores, ninguna de las cuales presenta la clase de anotaciones que puedan permitir a los estudiantes identificar trabajos de erudición y discernirlos de entre la masa de trabajos populares y sentimentales existentes sobre esta materia.<sup>3</sup>

En cuanto al tema de la presente tesis doctoral, el budismo Zen y sus repercusiones estéticas, se reseñan a continuación una serie de bibliografías que

---

<sup>3</sup>.- En el caso del arte japonés, sobre el que hay abundante literatura en lenguas europeas, tampoco existe una bibliografía especializada (una excepción es la bibliografía de *ukiyo-e* de Leslie E. Abrams: *The History and Practice of Japanese Printmaking: A Selectively Annotated Bibliography of English Language Materials*. Westport (Connecticut): Greenwood Press, 1984, 197 pp. Un magnífico catálogo con las pertenencias de unos 2000 museos en Japón es el de Ichiko Teiji, Sekino Masaru y Yonezawa Yoshio. *Nihon Gakujutsu Shiyô Sômokuroku*. 2 vols. Tôkyô: Asahi Shuppansha, 1988.

guardan relación con el budismo Zen y su arte, las cuales pueden servir como guía para localizar numerosas obras y como referencia a la hora de evaluar el inmenso volumen de publicaciones existentes:

## **BUDISMO ZEN**

Beautrix, Pierre. *Bibliographie du Bouddhism Zen*. Brussels: Institut belge des hautes etudes bouddhiques, 1971, 114 pp.

Unos 746 datos se clasifican por materias y son posteriormente listados por autor. El arte y otras áreas influenciadas por el Zen aparecen incluidas. Sin anotaciones. Incluye un índice de autores.

Dumoulin, Heinrich. *Zen Buddhism: a History*, vol. 2. New York: Macmillan; London: Collier Macmillan, 1990, pp. 465-485.

No se trata realmente de una bibliografía, sino de un estudio histórico sobre el movimiento Zen en el que se recoge una bibliografía que incluye 217 datos de obras orientales divididos en fuentes primarias chinas y japonesas, referencias de enciclopedias y diccionarios, estudios generales y estudios monográficos sobre Zen y budismo japonés. Seguidamente se presenta una bibliografía en lenguas occidentales que contiene unos 327 registros entre antologías, traducciones de fuentes originales –indias, chinas y japonesas–, enciclopedias, diccionarios, traducciones misceláneas y estudios generales y monográficos. Dentro de estos últimos, el apartado dedicado a las artes que forman parte del contexto del budismo Zen se encuentra cubierto por apenas 54 reseñas, si bien ha de advertirse el carácter eminentemente histórico de esta obra, en la que incluye un apartado bastante breve dedicado a las artes. Sin anotaciones.

Miura, Isshû y Ruth Fuller Sasaki. *Zen Dust: The history of the Kôan and Kôan Study in Rinzai (Lin-chi) Zen*. New York; Tôkyô: Weatherhill, 1966, 146 pp.

Tampoco se trata en este caso de una bibliografía propiamente dicha, sino de un estudio de la historia del sistema *kôan* en la escuela budista Zen Rinzai que también incluye traducciones de textos de algunos de sus maestros. Los trabajos de los monjes Rinzai aparecen descritos en las páginas 333-479. Sin anotaciones.

Ryôkô, Hirose. “Zen to chûsei bunka”. Tôkyô: *Rekishi kôron* vol. 10, 1977, pp. 130-136. Proporciona una breve, aunque muy útil bibliografía, que introduce los principales materiales para el estudio del Zen medieval japonés. Sin anotaciones.

Sasaki, Ruth Fuller. "A Bibliography of Translations of Zen (Ch'an) Works". *Philosophy East and West*, vol. 10, 1960-1961, pp. 149-166. Sin anotaciones.

Vessie, Patricia Armstrong. *Zen Buddhism: A Bibliography of Books and Articles in English, 1892-1975*. Ann Arbor (Michigan): University Microfilms International, 1976. 81 pp. Listado sin anotaciones de unos 782 libros y artículos clasificados por materias. Incluye entradas tanto de material específicamente Zen, como de textos concernientes a áreas influenciadas por el Zen. Reemplaza a una temprana edición publicada por la Universidad de Washington en 1973.

## **ARTES ZEN**

En cuanto a las artes relacionadas con el Zen, existen cierto número de bibliografías, aunque sólo cubren parcelas muy determinadas como la jardinería, la arquitectura, el *chadô*, el teatro *nô*, la música o, dentro del amplio campo de la literatura, la poesía *haiku*.

### **Arquitectura**

Vance, Mary A. *Architecture in Japan: A Bibliography*. Monticello (Illinois): Vance Bibliographies, 1987, 54 pp. Sin anotaciones.

Huls, Mary Ellen. *The Japanese Teahouse: A Bibliography*. Monticello (Illinois): Vance Bibliographies, 1987, 5 pp. Sin anotaciones.

### **Chadô**

Kaasa, Tom. *The Japanese Tea Esthetic: A Bibliographic Index*. Seattle: East Asia Library (University of Washington), 1972. Sin anotaciones.

### **Haiku**

Brower, Gray L. y David W. Foster. *Haiku in Western Languages: An Annotated Bibliography with some references to Senryu*. Metuchen, (New Jersey): Scarecrow Press, 1972, 133 pp.

Brower, Gray L. y David W. Foster. "Essays on Haiku". *Haiku*, 1984, pp. 47-71. Sin anotaciones.

Figgins, Ross. "A Basic Bibliography of Haiku in English". *Bulletin of Bibliography*, vol. 36-1, 1979, pp. 45-49. Sin anotaciones.

Figgins, Ross. "Haiku Bibliographies". *Haiku* (1984), p. 18. Sin anotaciones.

Figgins, Ross. "Haiku Books in Print". *Haiku* (1984), pp. 19-38. Sin anotaciones.

## **Jardinería**

Vance, Mary. *The Gardens of Japan: A Bibliography*. Monticello (Illinois): Vance Bibliographies, 1981, 8 pp. Sin anotaciones.

## **Música**

Tsuge, Gen'ichi. *Japanese Music: An Annotated Bibliography*. New York; London: Garland, 1986, 161 pp. Presenta 881 datos de libros, artículos, ensayos, discografías y disertaciones sobre música y materias relacionadas con la música, como el drama *nô*.

## **Teatro nô**

Pronko, Leonard C. *Guide to Japanese Drama*. Boston (Massachusetts): G. K. Hall, 1973, 128 pp. Presenta una introducción en la que se realiza un recorrido histórico de los diferentes tipos de teatro japonés. A continuación se desarrolla una bibliografía ampliamente anotada en la que se recogen obras generales de criticismo y antologías (pp. 34-49) así como referencias de textos y obras sobre teatro *nô* y *kyôgen* (pp. 50-71).

Al presentar las bibliografías existentes hasta el momento, se puede comprobar que no cubren suficientemente los campos específicos del budismo Zen y de las artes que se han desarrollado bajo la influencia de este movimiento, o del arte japonés en su conjunto. De este modo, a pesar de las elevadas pautas de cobertura y precisión de los trabajos existentes, puede decirse que queda abundante espacio para ser cubierto por otras bibliografías, lo cual es válido tanto para las artes *zen* como para el arte japonés en general.

Para finalizar esta descripción bibliográfica, también se hace preciso destacar el fenómeno del surgimiento en Japón, a finales de la década de 1970, de un nuevo género de publicación que ha venido a denominarse como "mundo de espiritualidad" (jp., *seishin sekai*) y que se corresponde con el género "nueva

era” (*new age*) desarrollado en Estados Unidos y en Europa a partir de la década de los años sesenta.<sup>4</sup>

Pese a que este tipo de obras son clasificadas desde finales de los años setenta en Japón en diversas listas como “World-of-Spirituality Books: Best 800”, aparecida en el número 6 de la revista *The Meditation* en Enero de 1979, o la más reciente *Atarashii jibun o sagasu hon –Seishin sekai nyûmon bukku gaido 500 (Libros para descubrirse a sí mismo: Una guía de 500 títulos para el mundo de la espiritualidad)* publicada por Footwork Shuppan en Diciembre de 1992, Shimazono Susumu señala que el fenómeno de lo que se ha venido a llamar “mundo de la espiritualidad” no es algo reciente, pues hace ya casi un siglo que los lectores de la cultura de masas empezaron a dirigir sus preferencias hacia libros de expansión del ser y crecimiento personal. Asimismo, este autor observa que aunque hasta la primera mitad de la década de 1970 el interés había tendido a girar sobre las religiones tradicionales prestando atención en el reino de las humanidades, a partir de finales de los años 70 el gradual decaimiento de las humanidades ha estado acompañado por la ascensión del “mundo de espiritualidad” con componentes espirituales y místicos.<sup>5</sup>

Todo lo expuesto revela que actualmente existe una considerable producción, al tiempo que una gran mezcla en lo que se refiere a los libros sobre Zen. Tal vez ello sea así porque al existir muy diversas posibilidades a la hora de

---

<sup>4</sup>.- Shimazono Susumu observa sobre este género que, “como en el caso de la literatura ‘New Age’ en el extranjero, las publicaciones relacionadas con la espiritualidad no se encuentran [en Japón] a menudo en cooperativas de facultades que tratan mayormente con obras académicas. ‘New Age’ en sí mismo es difícil de definir, pero el territorio abarcado por el ‘mundo de espiritualidad’ es incluso más elusivo, en parte reflejando las borrosas fronteras entre religión, pensamiento y filosofía laica en Japón. Apparentemente la interrelación de los géneros de religión, pensamiento contemporáneo y libros sobre cómo vivir es una característica distintiva de las publicaciones japonesas”. Shimazono, Susumu. “Guide for Spiritual Journeys”. *Japanese Books News* 5. The Japan Foundation 1994, p. 4.

<sup>5</sup>.- Cf. *ibíd.* p. 5. Como se puede comprobar en *The Meditation’s* “Best 800”, dentro de la categoría de religión (266 títulos), una gran parte son sobre Zen (63), aparte de los 75 que aparecen en inglés.

abordar el fenómeno cultural del movimiento budista de Meditación, las variadas interpretaciones que se han avanzado pertenecen en su conjunto a muy diferentes campos. Por ello no es difícil perder la correcta orientación al enfrentarse a la bibliografía existente sobre budismo Zen, principalmente porque no es nada usual encontrar relaciones bibliográficas críticas organizadas por materias sobre Zen y el arte aparecido bajo su influencia.

## **BIBLIOGRAFÍA SELECCIONADA**

### **CARÁCTER Y CONTENIDO DE LA PRESENTE BIBLIOGRAFÍA**

En lo que se refiere a las bibliografías generales sobre Japón se puede comprobar la existencia de excelentes –aunque siempre incompletas– bibliografías, lo último debido sobre todo al gran volumen de obras que son publicadas en progresión creciente. Asimismo, hay que tener en cuenta que también existen diferentes posibilidades en cuanto a la clasificación de las obras y a la manera de ser presentadas.

En realidad, el problema básico para un investigador sobre temas relacionados con el budismo Zen surge cuando al consultar un repertorio bibliográfico general sobre Japón, o cualquiera de las bibliografías generales o específicas que aparecen en las obras existentes sobre Zen, se encuentra simplemente con una clasificación en orden alfabético sin anotaciones, a lo que se añade la carencia de datos que permitan eliminar de un primer vistazo una serie de publicaciones ajenas a la investigación de que se trate. A todo ello se ha de agregar la ya mencionada extraordinaria cantidad de publicaciones en continuo aumento. No queda, pues, más remedio que indagar por uno mismo en las obras que tengan visos de ser interesantes e ir desechando aquellas que no lo sean.

En el caso de la presente bibliografía se ha considerado conveniente que las obras reseñadas no aparezcan comentadas para no influir a los posibles lectores con incidentales valoraciones subjetivas, habiéndose considerado una excep-



ción en el caso de algunas de las traducciones de textos originales con el fin de presentar las diferentes versiones y establecer una acotación de sus contenidos.

Dada la cualidad de la presente tesis doctoral, en la que se trata de profundizar desde una perspectiva general en el conocimiento de las artes relacionadas con el budismo de Meditación para hacerlas accesibles a los estudiosos interesados en la Historia del Arte, se ha pensado que lo más práctico en este caso sería clasificar la bibliografía por materias que guarden correlación con los diferentes capítulos a partir de la segunda parte de esta tesis, que es donde se hace referencia explícita a la repercusión del budismo de Meditación en las artes.

De este modo, debido a su carácter escogido y a la clasificación realizada que se divide en *Colecciones de textos*, *Traducciones de textos*, *Obras de referencia*, *Historia, sociedad, pensamiento y religión en Asia*, *Budismo de Meditación*, *Arte en Asia Oriental*, *Teoría del arte y estética*, *Arte y Estética Zen* –esta última categoría con una ordenación establecida por materias– y *Zen y arte contemporáneo*, confío en que la bibliografía aquí presentada podrá servir de orientación para los futuros investigadores de estos arcanos estéticos originarios de Asia Oriental.

A causa del carácter histórico-artístico de esta investigación y de la división propuesta para la presente bibliografía, la búsqueda de referencias correspondientes a las citas reseñadas en los capítulos del primer volumen de esta tesis doctoral habrá de dirigirse principalmente hacia las cinco primeras categorías. Tras las *Colecciones de textos* en lengua japonesa, se presenta en este grupo la categoría de *Traducciones de textos*, que consiste en una relación de los textos originales traducidos hasta la actualidad y se encuentra clasificada en *Antologías zen*, *Textos Ch'an chinos* y *Textos Zen japoneses*. Seguidamente aparecen las *Obras de referencia* (excepto las bibliografías generales y los catálogos, que ya han quedado reseñados en esta introducción), los estudios sobre *Historia, sociedad, pensamiento y religión en Asia* y los estudios sobre *Budismo Zen*. La búsqueda de referencias para el segundo volumen de este estudio habrá de orientarse

principalmente hacia las cuatro últimas categorías, donde se encuentran reseñados los estudios sobre *Arte en Asia Oriental*, los estudios sobre *Teoría del arte y estética*, los estudios sobre *Arte y estética Zen* – estos últimos divididos por materias en concordancia con los capítulos de la segunda sección de esta tesis– y los estudios que se agrupan aquí bajo la denominación *Zen y arte contemporáneo*. Aparte de las obras empleadas en la elaboración de esta investigación, se han incluido además en esta bibliografía otras obras que, aunque no hayan sido citadas en el texto, se ha pensado que su consulta resultará sin duda interesante y podrá ayudar a ampliar o aclarar ciertos aspectos del tema objeto de este estudio.

De este modo, y con el fin de no dispersar en lo posible los esfuerzos de los investigadores interesados, la bibliografía que se presenta a continuación se encuentra clasificada de tal manera que puedan apreciarse las características de las obras seleccionadas, al tiempo que se permite una rápida consulta por orden alfabético de aquellos pasajes que hayan sido mencionados en el texto. En los casos en que se hacen referencias o se citan pasajes de ciertos autores, se ha insertado en la correspondiente nota a pie de página un registro con el nombre del autor seguido de la fecha de publicación de la obra consultada y el número de página, lo que facilitará su localización y, consiguientemente, la identificación en la presente bibliografía de la publicación en que fue recogida la información referida en el texto. Hay que notar que junto a la fecha de publicación que se incluye para la identificación de las obras en la bibliografía puede aparecer además otra fecha entre paréntesis, en cuyo caso se refiere al año de la primera edición de la obra y no al año de la edición consultada.

Siguiendo la referida división establecida por materias en correspondencia con las diferentes partes de esta tesis, la bibliografía aparece reseñada dentro de cada apartado por orden alfabético de autor, con el apellido en primer lugar seguido del nombre, si bien las traducciones de textos originales (excepto las de idioma japonés) son citadas por su título, por representar éste en muchos casos una mejor referencia que los nombres de los autores o los traductores. Por el

mismo motivo, en el caso de los textos chinos, aparece además primero el título en japonés y después en chino entre paréntesis.

Por lo demás, la redacción de esta bibliografía ha sido realizada siguiendo las normas españolas relativas a información y documentación, de tal modo que tras los datos de autor, título de obra, los relativos a los editores –si se trata de compilaciones– y a los traductores en su caso, a continuación figuran los datos de publicación en el orden siguiente: lugar, editorial y año.

La información bibliográfica se completa en algunas de las notas que figuran en el texto a pie de página. Estas notas bibliográficas han sido incorporadas a la tesis con el fin de ofrecer un material de estudio que pueda contribuir efectivamente a la ampliación de conocimientos sobre los distintos temas colaterales que se abordan.

#### COLECCIONES DE TEXTOS ZEN

*Dai Nihon bukkyô zensho*. 150 vols. Tôkyô: Bussho Kankôkai, 1912-22.

*Dai Nihon zokuzôkyô*. 750 vols. Kyôto: Zôkyô Shoin, 1905-1912. [Abreviado en las sucesivas apariciones como Z.].

*Dôgen Zenji zenshû*. Ed. Ôkubo Dôshû. 2 vols. Tôkyô: Chikuma Shobô, 1969-1970.

*Eihei shôbô genzô shûsho taisei*. 25 vols. Tôkyô: Taishûkan, 1974-1981

*Hakuin oshô zenshû hensan kai*. 8 vols. Tôkyô: Ryûginsha, 1934-1935.

*Sôtôshû komonjo*. Ed. Ôkubo Dôshû. 3 vols. Tôkyô: Chikuma Shobô, 1972.

*Sôtôshû zensho*. Ed. Sôtôshû Zensho Kankôka. 20 vols. Tôkyô: Kômeisha, 1929-1938.  
Ed. rev. y ampliada. 18 vols. Tôkyô: Sôtôshû Shûmuchô, 1970-73.

*Taishô shinshû Daizôkyô*. Ed. Takakusa Junjirô, Watanabe Kaikyoku et al. 85 vols.  
Tôkyô: Taishô Issaikyô Kankôkai, 1924-1935, 100 vols. [Abreviado en las sucesivas apariciones como T.].

*Zenmon hôgoshû*. Ed. Mori Daikyô. 1932. Tôkyô: Kôyûkan, 1921. Rev. ed. Ed. Yamada Kôdô. 3 vols. Tôkyô: Shigensha, 1973.

*Zenmon shômono sôkan*. Ed. Komazaba Daigaku Kokubungaku Kenkyûshitsu. 15 vols.  
Tôkyô: Kyûko Shoin, 1973-1976.

*Zoku Sôtôshû zensho*. Ed. Zoku Sôtôshû Zensho Kankôkai. 10 vols. Tôkyô: Sôtôshû Shûmuchô, 1974-1977.

## TRADUCCIONES DE TEXTOS DEL BUDISMO CH'AN Y ZEN

### Antologías

(alfabético por título)

*A Zen Forest: Sayings of the Masters.* Compilado y traducido, con una introducción, por Shigematsu Sôiku. New York; Tôkyô: Weatherhill, 1981.

*A Zen Harvest: Japanese Folk Zen Sayings.* Compilación y traducción por Shigematsu Sôiku de diversos *haiku*, *dodoitsu* y *waka*. San Francisco: North Point Press, 1988.

*A Firs Zen Reader.* Compilado y traducido por Trevor Leggett. Este volumen contiene las siguientes traducciones de la literatura Zen: un sermón sobre “El rostro original” por Daitô Kokushi (s. XIV), una colección de discursos por Takashina Rôsen bajo el título “A Tonge-Tip Taste of Zen”, un comentario por Amakuki Sessan sobre “El canto en alabanza del zazen” de Hakuin (*Zazen wasan*), un sermón sobre “Los dos poemas” por Kyûgaku Oka y el *kôan* “Bodhidharma y el Emperador” según las diferentes versiones del *Hekiganroku* y el *Shôyôroku*. Los ensayos de dos maestros Zen contemporáneos, Takasina Rôsen (escuela Sôtô) y Amakuki Sessan (escuela Rinzai) ocupan la mayor parte del libro. Rutland; Tôkyô: Tuttle, 1960.

*Ch'an and Zen Teaching.* 3 vols. Ed. y trad. por Lu K'uan Yü. Contiene trads. inglesas del *Sûtra Corazón* y del *Sûtra Diamante*, abundantes secciones de las crónicas Zen *Keitoku dentôroku* y *Gotô egen*, así como del *Gotô zammai* de Tungshan Liang-chieh, y el texto Yüan del *Sûtra Plataforma*. London: Charles Luk, 1960-62.

*Manual of Zen Buddhism.* Trad. y ed. por Daisetz Teitaru Suzuki. Manual de textos Zen conteniendo oraciones, juramentos y fórmulas mágicas; además, traducciones completas del sumario del *Sûtra Corazón* y del *Kannon Sûtra*; fragmentos del *Sûtra Diamante*, del *Lankavatâra Sûtra* y varios textos del Ch'an chino y del Zen japonés. New York: Grove Press, 1960 (1935).

*The Original Face: an Anthology of Rinzaï Zen.* Selección de textos de la escuela chna Lin-chi trad. por Thomas Cleary. New York: Grove Press, 1978.

*The Tiger's Cave and Translations of Other Zen Writings.* Trad. por Trevor Leggett. Incluye: *On the Heart Sûtra*, una disertación sobre el *Sûtra Corazón* por el Abad Obora de la escuela Sôtô Zen (Contemporáneo); *Yasenkanna*, una narración autobiográfica por el maestro Zen Hakuin (s. XVIII); *The Tiger's Cave* y otros escritos; *Zen*, por Rosen Takashina, Primado de la escuela Sôtô Zen; y un sumario del *Sûtra Corazón*. Publicado originalmente bajo el título *A second Zen Reader*. London: Routledge & Kegan Paul, 1964. Reed. En Rutland; Tôkyô: Tuttle, 1994 (1988).

*Timeless Spring: A Soto Zen Anthology.* Ed. y trad. por Thomas Cleary. Una selección de textos de las crónicas Zen y colecciones de dichos que tienen relación con la escuela Sôtô Zen. New York; Tôkyô: Weatherhill, 1980.

*Zen and the Ways.* Ed. y trad. por Tevor Leggett. Incluye traducciones de algunos raros textos sobre Zen como el *Shônankattôroku* del siglo XVI, que fue compilado en los archivos del templo Kenchô-ji e informa de las primeras entrevistas de monjes Zen

en Japón durante los tres siglos previos. Rutland; Tôkyô: Tuttle, 1987 (1978).

*Zen Antics: One Hundred Stories of Enlightenment*. Historias Zen recopiladas y traducidas por Thomas Cleary. Boston: Shambhala, 1993. Versión en español por Alfonso Colodrón titulada *Cien y una historias de iluminación*. Madrid: Edaf, 1995 (1993).

*Zen Essence: The Science of Freedom*. Selección de textos de maestros Zen traducidos por Thomas Cleary. Boston & Shaftesbury: Shambhala, 1989b.

*Zen Flesh, Zen Bones*. Comp. y trad. por Nyogen Senzaki y Paul Reys. Incluye cuatro libros: *101 Zen Histories*; la colección de *kôan* *Zen Mumonkan*; el texto de K'uo-an Shih-yüan de las diez pinturas del boyero; en el último libro se presentan algunas traducciones de manuscritos sánscritos pre-Zen. Hardmondsworth: Penguin Books, 1971 / Rutland; Tôkyô: Tuttle, 1994 (1957). *Zen Flesh, Zen Bones*. Versión en español bajo el título *Carne Zen, huesos Zen*. Buenos Aires: La Frambuesa, 1989.

*Zen Lessons: The Art of Leadership*. Selección de textos sobre el arte de la guerra y el Zen traducidos por Thomas Cleary. Boston & Shaftesbury: Shambhala, 1989a.

## Textos Ch'an chinos

(alfabético por título en japonés)

*Hekiganroku (Pi-yen lu)*. T. 2003, vol. 48. Trad. al alemán por Wilhelm Gundert, bajo el título *Bi-yän lu: Meister Yüan-wu's Niederschrift von der Smaragdenen Felswand*. 3 vols. Munich, 1960-73. Trad. al inglés por Thomas y J. C. Cleary, bajo el título *The Blue Cliff Record*, 3 vols., Boston; London: Shambhala, 1992 (1977); también trad. al inglés con comentarios por Sekida Katsuki, bajo el título *Two Zen Classics: Mumonkan and Hekiganroku*. New York; Tôkyô: Weatherhill, 1996 (1977).

*Huang-po Enryôroku (Wan-ling lu)*. Trad. al alemán por Robert Zean, bajo el título *Die Zen-Lehre des chinesischen Meisters Huang-po*. Weilheim, 1960; también trad. inglesa por John Blofeld, bajo el título *The Zen teaching of Huang Po on the Transmision of Mind*. New York: Grove Press; London: Rider, 1958.

*Keitoku dentôroku (Ching-tê ch'uan-teng lu)*. T. 2976, vol. 51. Parcialmente traducido al inglés con anotaciones introductorias por Ch'ang Chung-Yüan bajo el título *Original Teachings of Ch'an Buddhism: Selected from The Transmision of the Lamp*. New York; San Francisco: Pantheon Books, 1969.

*Kôsôden (Kao-seng chuan)*. T. 2059, vol. 50. Trad. de los tres primeros libros al francés por R. Shih. Louvain: Bibliothèque du Muséon 54, 1968.

*Makashikan (Mo-ho Chih-küan)*. Tôkyô: Iwanami Shoten, 1981.

*Mumonkan (Wu-mên-kuan)*. T. 2005, vol. 48. Trad. al alemán por Heinrich Dumoulin, bajo el título *Mumonkan -Die Schranke ohne Tor: Meister Wu-men's Sammlung der 48 Kôan*. Mainz, 1975; y Walter Liebenthal, bajo el título *Ch'an-tsung Wu-men kuan: Zutritt nur durch die Wand*. Heidelberg, 1977. Trad. al inglés por R. H. Blyth. Tôkyô: Hokuseido, 1976; Shibayama Zenkei, bajo el título *Zen Comments on the Mumonkan*. New York, 1974; Zen Kôun Yamada, bajo el título *The Gateless Gate*. Los Angeles: Zen Center Publications, 1979; y Sekida Katsuki bajo el título *Two*

- Zen Classics: Mumonkan and Hekiganroku*. New York; Tôkyô: Weatherhill, 1996 (1977).
- Pai chang Huai-hai*. Trad. al inglés por Yi T'ao-t'ien bajo el título "Records of the Life of Ch'an Master P'ai-chang Huai-hai". *The Eastern Buddhist* 9-1, 1975, pp. 42-73.
- Hô Koji goroku (P'ang Chü-shih yü-lu)* Z.2B: 25-1. Trad. al inglés por Ruth Fuller Sasaki, Yoshitaka Iriya y Dana R. Fraser bajo el título *A Man of Zen. The Recorded Sayings of Layman P'ang. P'ang: A Ninth-Century Zen Classic*. New York; Tôkyô: Weatherhill, 1976 (1971).
- Rinzairoku (Lin-chi lu)*. T. 1958, vol. 47. Trad. al inglés por Ruth Fuller Sasaki, bajo el título *The Recorded sayings of Ch'an Master Lin-chi Hui-chao of Chen Prefecture*. Kyôto: Institute for Zen Studies, Hanazono College, 1975; también trad. inglesa por Irmgard Schoegel, bajo el título *The Zen Teaching of Rinzai*. Berkeley, Shambhala, 1976. Trad. al francés, con comentarios, por Paul Demiéville, bajo el título *Entretiens de Lin-tsi*. Paris: (ed. desc.), 1972.
- Rokuso dankyô (Liu-tsu t'an ching)*. T. 2007, vol. 48. Trad. del texto de Tun-huang por Wing-tsit Chan. New York, 1963. Trad. parcial por Suzuki Daisetz en *Manual of Zen Buddhism* pp. 82-89 (ver arriba); también trad. con introducción y notas por Philip. B. Yampolsky bajo el título *The Platform Sûtra of the Sixth Patriarch*. New York: Columbia University Press (Record of Civilization: Sources and Studies, 76), 1967. Versión en español por Francisco F. Villalba, monje Zen Taisei Dokushô, bajo el título *Vida y enseñanzas de Huei Nêng: según el sutra de las piedras preciosas*. Madrid: Luis Cárcamo, 1985. Existe otra trad. al inglés por Wong Mou-Lam et al., bajo el título *The Diamond Sutra and the Sutra of Hui-neng*. Boston: Shambhala Dragon, 1990.
- Shên-hui*. Trad. al inglés por Walter Liebenthal, titulada "The Sermon of Shên-hui". *Asia Major* 3, 1952, pp. 132-35. Trad. al francés por Jacques Gernet, bajo el título *Entretiens du Maître de Dhyâna Chen-houei du Ho-tsô*. Hanoi: Publications de l'école française d'Extrême-Orient, vol. 31, 1949.
- Shôdôka (Cheng-tao-ko)*. T. 2014. Vol. 48. Trad., con comentarios, por Walter Liebenthal. *Monumenta Serica* 6, 1941, pp.1-39. Ver también la antología *Zen Ch'an and Zen Teaching*, pp. 103-45 (ver arriba).
- Zoku kôsôden (Hsü kao-seng chuan)*. T. 2060, vol. 50, p. 550ss. Trad. al inglés del texto atribuido a Bodhidharma titulado *Tratado de las dos entradas y los cuatro actos* (jp., *Nishu'nyû*; ch., *Erh-ju ssu-hsing lun [Erh-chung-ju]*), T. 2060, vol. 50, p. 551c., a partir de los manuscritos de Tun-huang por Jeffrey L. Broughton 1999, bajo el título "Two Entrances", pp. 9-12. También por Red Pine en su obra *The Zen Teaching of Bodhidharma*. New York; Tôkyô: Weatherhill, 1992 (1987), traducido a partir de una edición de la dinastía Ch'ing, titulada "Outline of Practice," pp. 3-7. Existe versión al español de esta obra por Miguel Portillo bajo el título *Bodhidharma: enseñanzas Zen*. Barcelona: Kairós, 1995. Una traducción anterior en lengua inglesa, basada en el *Keitoku dentôroku (Ching-tê ch'uan-teng lu)*, XXX, aparece en Suzuki Daisetz 1961 bajo el título "The two Ways of Entrance", vol. 3, pp. 199-204 y también en su *Manual of Zen Buddhism* bajo el título "Bodhidharma on the Twofold Entrance to the Tao", pp. 73-76.

## Textos Zen japoneses

(alfabético por autor)

- Bankei Yôtaku. *Bankei Zenji*. Trad., comentada por Norman Wadell bajo el título *The Unborn: The Life and Teaching of Zen Master Bankei*, 1622-1693. San Francisco, 1984. También trad. por Peter Haskel y editado por Hakeda Yoshito bajo el título *Bankei Zen: Translations from the Record of Bankei*. New York: Grove Press, 1989.
- Bassui Tokushô. Colección de dichos y cartas, trad. por Philip Kapleau bajo el título *The Three Pillars of Zen: Teaching, Practice and Enlightenment*. Tôkyô: Weatherhill; New York: Harper & Row, 1965; Trad. española bajo el título *Los tres pilares del Zen*. México: Árbol, 1988. Reed. en México: Gaia, 1994 y Buenos Aires: Kier, 1997.
- Daidôji Yûzan. *Budô Shoshinshû*. Trad. al inglés por A. L. Sadler bajo el título *The Code of the Samurai*. Rutland; Tôkyô: Tuttle, 1994 (1941).
- Dôgen Kigen. *Fukazazengi*. T. 2580, vol. 82. Trad. al alemán por H. Dumoulin. Tokyo: *Monumenta Nipponica* 14, 1958, pp. 429-36. Trad. al inglés por Norman Waddell y Masao Abe. *The Eastern Buddhist* 6-2, 1973, pp. 115-28.
- *Shôbôgenzô*. T. 2582, vol. 82. Libros particulares (o capítulos) del *Shôbôgenzô* trad. al inglés por Nishiyama Kôsen y John Stevens. 4 vols. Sendai, 1975-83. Capítulos traducidos y ed. por Terada, Tôru *Shôbôgenzô*. Tôkyô: Iwanami Shoten, 1980; y Thomas Cleary, *Shôbôgenzô: Zen Essays by Dôgen*. Honolulu: University of Hawaii Press, 1998. Edición trilingüe del *Uji* y del *Yui butsu yo butsu shôji*, traducida y anotada por Eidô Tai Shimano y Charles Vacher. Paris: Encre marine, 1997 y 1999.
- *Shôbôgenzô-zuimonki*. (Dichos de Eihei Dôgen Zenji recopilados por Koun Ejo). Trad. al inglés por Masunaga Reihô. Honolulu: University of Hawaii Press, 1971 bajo el título Dôgen, Kigen. *A Primer of Sôtô zen: A translation of Dôgen's Shôbôgenzô Zuimonki*. Prol. y trad. al inglés por Okumura Shôkaku. Tôkyô: Sôtôshû Shûmuchô, 1995 (1988). Versión al español por Francisco Villalba, con el título *Shôbôgenzo, Zuimonki: Enseñanzas Zen de Eihei Dôgen*. Madrid: Miraguano, 1988.
- *Bendôwa*. Trad. al inglés por Taigen Leighton; introducción de Okumura Shôkaku y epílogo por Uchiyama Kôshô. Kyôto: Kyôto Sôtô Zen Center, 1993.
- *Shikantaza: An Introduction to Zazen*. Ed. y trad. al inglés por Okumura Shôkaku. Tôkyô: Sôtôshû Shûmuchô, 1996 (1985).
- , et al. *Dôgen Zen*. Ed. y trad. al inglés por Okumura Shôkaku. Presenta juntos tres importantes textos Zen: *Gakudô-yôjinshû*, escrito por Dôgen Zenji, el fundador de la escuela japonesa Sôtô; *Jijuyû-zanmai*, escrito por Menzan Zuihō Oshō; *Dôgen as Religion*, escrito por el maestro Zen contemporáneo Uchiyama Kôshô. Tôkyô: Sôtôshû Shûmuchô, 1995 (1988).
- Myôan Eisai. “Kôzen gokokuron”. Yanagida, Seizan. ed. y trad. En *Chûsei zenka no shisô*. (*Nihon shisô taikai*, vol. 16). Ichikawa Hakugen y Yanagida Seizan, eds. Tôkyô: Iwanami Shoten, 1972. Trad. parcialmente por Welter, Albert. Bajo el título “Eisai’s Promotion of Zen for the Protection of the Country”. En Tanabe, George J. Jr, ed. 1999, pp. 63-70.

- Hakuin Ekaku. *Yasenkanna*. Narración autobiográfica por el maestro Zen Hakuin (s. XVIII). Trad. por R. D. M. Shaw y Wilhelm Schiffer, bajo el título “A Chat on a boat in the Evening”. Tôkyô: *Monumenta Nipponica* 13, 1956, pp. 101-27; también trad. con introducción por Trevor Legget en su obra *The Tiger’s Cave and translations of other Zen Writings*. Rutland; Tôkyô: Tuttle, 1994 (1964), pp. 129-56.
- *Itsumadegusa*. Trad. por Norman Waddell, bajo el título “Wild Ivy: The Spiritual Autobiography”. *The Eastern Buddhist* 15-2, pp. 71-109; 16-2, pp. 107-39.
- *Zazen wasan*. Trad. por Suzuki, Daisetz T. *Manual of Zen Buddhism* 1960, pp. 151-152; Albert Low 1989 (1988), pp. 89-90. y Abe, Masao 1997, pp. 65-66.
- Ikkyû Sôjun. *Gaikotsu*. Trad. por R. H. Blyth, bajo el título “Ikkyû’s Skeletons”. *The Eastern Buddhist* 6-1, 1973, pp. 111-25. Reimpresión bajo el título *The Buddha Eye: An Anthology of the Kyoto School*. Franck, Frederick, ed. Berkeley; Los Angeles (California); London: University of California Press (Nanzan Studies in Religion and Culture), 1982.
- Keizan Jôkin. *Denkôroku*. T. 2585, vol. 82. Trad. al inglés por Frances H. Cook, titulada *The Record of Transmitting the Light: Zen Master Keizan’s Denkoroku*. Los Angeles: Center Publications, 1991; también trad. al inglés por Thomas Cleary, bajo el título *Transmission of Light: Zen in the Art of Enlightenment*. San Francisco: North Point Press, 1990 y Nishiyama Kôsen bajo el título *The Record of Transmission of Light*. Sendai: Sakai, 1994a. Trad. al italiano de la versión en lengua inglesa de Thomas Cleary titulada *Lo zen nell’arte dell’illuminazione*. Roma: Ubaldini, 1994b.
- *Zazenyôjinki*. T. 2586, vol. 82. Trad. al alemán por H. Dumoulin. Tôkyô: *Monumenta Nipponica* 13, 1957, pp. 147-64. Trad. al inglés por Thomas Cleary, bajo el título *Timeless Spring*. New York; Tôkyô: Weatherhill, 1980, pp. 112-125.
- Miyamoto Musashi. *Go rin no sho*. Trad. al inglés por Victor Harris bajo el título *A Book of five Rings*. Es la guía clásica del *kendô* y ofrece una destilación de las filosofías del *shintô*, de Confucio y del budismo Zen. London: Harper Collins, 1995.
- Musô Soseki. *Muchû Mondô*. Kyôto: Naigai Shuppan Insatsu, 1934. Ed. y trad. por Thomas Cleary bajo el título *Dream Conversations*. Colección de dichos de Musô Soseki (Musô Kokushi) en los que da respuestas a cuestiones de Ashikaga Tadayoshi sobre budismo y Zen. Boston; London: Shambhala, 1994.
- *Rinsen kakun*. Trad. por Martin Collcutt en *Five Mountains*, pp. 149-65. London: Council of East Asian Studies (Harvard University), 1981.
- Shidô Munan. *Jishôki*. Trad. al inglés por Kusumita Priscilla Pedersen. *The Eastern Buddhist* 8-1, 1975, pp. 96-132.
- *Sokushinki*. Parte 1ª trad. al inglés por Kobori Sôhaku y Norman Wadell. *The Eastern Buddhist* 3-2, 1970, pp. 89-118. Partes 2ª y 3ª trad. inglesa por Kobori Sôhaku. *The Eastern Buddhist* 4-1, 1971, pp. 116-123; 4-2, pp. 119-127.
- *Shushôgi*. Trad. al alemán por Ishimoto K. y E. Naberfeld. *Monumenta Nipponica* 6, 1943, pp. 355-369.
- Suzuki Shôsan. *Selected Writings of Suzuki Shôsan*. Tyler, Royall, trad. Cornell University East Asia Papers, 13. Ithaca: Cornell China-Japan Program, 1977.



Takuan Sôhō. Trad. de textos del *Nihon no Zen goroku*, vol. 13 por William Scott Wilson bajo el título *The Unfettered Mind: Writings of the Zen Master to the Sword Master*. Tôkyô; New York; London: Kôdansha, 1987 (1986); versión al italiano, titulada *La saggezza immutabile: la via della spada secondo lo zen*. Rimini: Il Cerchio, 1993.

## OBRAS DE REFERENCIA

- AA.VV. *A Dictionary of Japanese Art Terms*. Edición bilingüe japonés-inglés. Tôkyô: Tôkyô Bijutsu, 1990.
- AA.VV. *Index of Japanese Painters*. Compilado por The Society of Friends of Eastern Art c/o Institute of Art Research. Rutland; Tôkyô: Tuttle, 1976 (1940).
- AA.VV. *Japanese-English Buddhist Dictionary*. Tôkyô: Daitô Shuppansha, edición revisada 1999 (1991).
- AA.VV. *Zengaku Daijiten*. 3 vols. Komazawa Daigaku, ed. Tôkyô: Taishûkan, 1978. Nueva edición del Diccionario completo de budismo Zen titulada *Shinpan Zengaku Daijiten*. Tôkyô: Taishûkan, 1985.
- Bowring, R y P. F. Kornicki, eds. *The Cambridge Encyclopedia of Japan*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
- Bush, Lewis. *Japan Dictionary: Japanalia*. New York: Philosophical Library, 1957.
- Calle, Ramiro A. *Diccionario de Orientalismo*. Madrid: Edaf, 1992.
- Campbell, A. y David S. Noble, eds. *Japan. An Illustrated Encyclopedia*. Tôkyô: Kôdansha, 1993.
- Cervera Fernández, Isabel. *Diccionario de Arte y Cultura en China*. Barcelona: Serbal, 1997.
- Chaturachinda, Gwyneth, Sunanda Krishnamurty y Pauline W. Tabtiang. *Dictionary of South & Southeast Asian Art*. Bangkok: Silkworm Books, 2000.
- Chinese and Japanese Catalogues of the Harvard-Yenching Library*. Harvard University. New York & London: Garland Publishing, 1985.
- de Bary, William Theodore, Wing-tsit Chan y Burton Watson, comps y eds. *Sources of Chinese Tradition. Vol. I*. New York: Columbia University Press, 1960.
- Dillon, Michael, ed. *China: A Cultural and Historical Dictionary*. London: Curzon Press, 1998.
- Eliade, Mircea, ed. *The Encyclopedia of Religion*. 16 vols. New York: Macmillan, 1987.
- *Diccionario de las religiones*. Barcelona: Paidós Orientalia, 1992.
- Fischer-Schreiber, Ingrid, Franz-Karl Ehrhsrd y Michael S. Diener. *Lexikon der östlichen Weisheitslehren*. Bern; Munich: Otto Wilhelm-Barth Verlag, 1986. Stephan Schuhmacher y Gert Woerner, eds. Trad. al inglés por Michael H. Kohn, bajo el título *The Shambhala Dictionary of Buddhism and Zen*. Boston: Shambhala, 1991.
- Furuta, Shôkin et al. *Bukkyô Daijiten*. Tôkyô: Shôgakukan, 1988.

- García-Ormaechea y Quero, Carmen. *Diccionario de Arte y Cultura en India*. Barcelona: Serbal, 1998.
- Genshoku Nihon no bijutsu*. 30 vols. Tôkyô: Shôgakkan, 1967-72.
- Heibonsha Survey of Japanese Art*. 31 vols. New York: Weatherhill; Tôkyô: Heibonsha, 1972-80.
- Henckmann, Wolfhart y Konrad Lotter, eds. *Lexikon der Ästhetik*. Munich: Oscar Beck, 1992. Trad. al español por Daniel Gamper y Begonya Sàez bajo el título *Diccionario de estética*. Barcelona: Grijalbo Mondadori, 1998.
- Hôryû Sahashi, ed. *Zengo Shôjiten*. Contiene principalmente breves frases y dichos. Tôkyô: Shunjûsha, 1978.
- Inagaki, Hisao, ed. *A Dictionary of Japanese Buddhism Terms*. Union City (California): Heian, 1989.
- Ishida, Naotoyo et al., *Nihon Bijutsushi Jiten*. Tôkyô: Heibonsha, 1987.
- Iwao, Seiichi, ed. *Biographical Dictionary of Japanese History*. New York; Tôkyô: Kôdansha, 1978.
- Iwamoto, Yutaka, ed. *Nihon Bukkyôgo Jiten*. Tôkyô: Heibonsha, 1988.
- Inagaki, Hisao y P.G. O'Neill. *A Dictionary of Japanese Buddhist Terms: Based on references in Japanese literature*. Union City, California: Heian International, Inc., 1989.
- Kanaoka Shûyû, ed. *Bukkyô shûha jiten*. Tôkyô: Tôkyôdô Shuppan, 1974.
- Koine Yoshio, ed. *Kenkyusha's New English-Japanese Dictionary*. Tôkyô: Kenkyusha, 1980 (1917).
- Matsuda, Kô, ed. *Kenkyusha's New Japanese-English Dictionary*. Tôkyô: Kenkyusha, 1991 (1918).
- Mikami, Tsugio. *Korea: A pictorial Encyclopedia of the Oriental Arts*. New York: Crown Publishers, 1969 (1968).
- Mujaku Dôchû. *Zenrin shôkisen*. Kyôto: Kaiyô Shoin, 1909.
- Munsterberg, Hugo. *Dictionary of Chinese and Japanese Art*. New York: Hacker Art Books, 1981.
- Nakamura, Hajime, ed. *Bukkyôgo Daijiten*. 3 vols. Tôkyô: Tôkyô Shoseki, 1975.
- ed. *Shin Bukkyô Jiten*. Tôkyô: Seishin Shobô, 1980.
- Nihon bijutsu kaiga zenshû*. 25 vols. Tôkyô: Shûeisha, 1976-80.
- Nihon bijutsu zenshû*. 25 vols. Tôkyô: Gakken, 1977-80.
- Nihon byôbu-e shûsei*. 17 vols. más suplemento. Tôkyô: Kôdansha, 1977-81.
- Nihon emakimono zenshû*. 24 vols. Tanaka, Ichimatsu et al., eds. Tôkyô: Kôdansha, 1958-69.
- Nihon genshi bijutsu*. 6 vols. Tôkyô: Kôdansha, 1964-66.
- Nihon no bijutsu*. Tôkyô: Shibundo, 1966-.

- Nihon no shiggei*. 6 vols. Tôkyô: Chûôkôronsha, 1978-79.
- Nihon tôji zenshû: A Pageant of Japanese Ceramic*. Breves sumarios de texto en inglés. 30 vols. Tôkyô: Chûôkôronsha, 1975-78.
- Papinot, E. *Historic and Geographical Dictionary of Japan*. Rutland; Tôkyô: Tuttle, 1972 (1910).
- Perkins, Dorothy. *Encyclopedia of Japan: Japanese history and culture, from Abacus to Zori*. New York; Oxford: Roundtable Press / Facts On File, 1991.
- Reischauer, Edwin O., ed. *Kodansha Encyclopedia of Japan*. 9 vols. Tôkyô: Kôdansha, 1983.
- Roberts, Laurence P. *A Dictionary of Japanese Artists: Painting, Sculpture, Ceramics, Prints, Lacquer*. Tôkyô; New York: Weatherhill, 1990 (1976).
- Roth, Martin y John Stevens. *Zen Guide: Where to meditate in Japan*. Tôkyô; New York: Weatherhill, 1991 (1985).
- Schuhmacher, Stephan and Gert Woerner, eds. *The Rider Encyclopedia of Eastern Philosophy and Religion: Buddhism, Hinduism, Taoism, Zen*. London; Melbourne: Rider Books, 1986.
- Tani Sin'ichi y Noma Seiroku. *Nihon Bijutsu Jiten*. Tôkyô: Tokyodô, 1973.
- Tsuchihashi, Paul Yachita, S.J. *Japanese Chronological Tables from 601 to 1872 A.D.*. Tokyo: Sophia University Press. 1952.
- Tsunoda, Ryusaku, William Theodore de Bary y Donald Keene, comps. y eds. *Sources of Japanese Tradition*. 2 vols. New York: Columbia University Press, 1964 (1958).
- Wood, Ernest. *Zen Dictionary*. London: Peter Owen, 1973 (1957). Reed en Harmondsworth: Penguin Books, 1977
- Yoo, Ushin. *Books on Buddhism: an annotated subject guide*. Metuchen (New Jersey): The Scarecrow Press, 1976.
- Yutaka, Tazawa, ed. *Biographical Dictionary of Japanese Art*. Tôkyô: International Society for Educational Information / Kôdansha, 1981.

## **HISTORIA, SOCIEDAD, PENSAMIENTO Y RELIGIÓN EN ASIA**

- Abe, Takeshi. *Chûsei Nihon shôen-shi no kenkyû*. Tôkyô: Shinseisha, 1967.
- Akamatsu, Toshihide, ed. *Nihon bukkyô-shi*. Kyôto: Hôzôkan, 1967.
- Allen Mitchell, R. *Buda. Una biografía viva y fascinante*. Madrid: Edaf, 1990.
- Anesaki, Masaharu. *History of Japanese Religions*. London: Kegan Paul, 1930. Reed en Rutland; Tôkyô: Tuttle, 1963.
- *Mitología japonesa*. Versión española de la obra original en inglés titulada *Japanese Mithology*. Barcelona: Edicomunicación, 1996.
- Araki, Kengo. *Bukkyô to Jukyô*. Kyôto: Heirakuji Shoten, 1963.

- Arnesen, Peter Judd. *The Medieval Japanese Daimyo*. New Haven (Connecticut): Yale University Press, 1979.
- Asakawa Kan'ichi. "The Life of a Monastic Shô in Medieval Japan". En *Land and Society in Medieval Japan*. Tôkyô: Japan Society for the Promotion of Science, 1965.
- Bapat, P. V. *2500 Years of Buddhism*. New delhi: Government of India, Ministry of Information, 1956.
- Barthes, Roland. *L'Empire des Signes*. Genève: Editions d'Art Albert Skira, 1970. Trad. al inglés por Richard Howard bajo el título *Empire of Signs*. New York: Hill and Wang, 1982 (1970). Versión española titulada *El Imperio de los signos*. Madrid: Mondadori, 1991.
- Batchelor, Stephen. *Awakening of the West: The Encounter of Buddhism and Western Culture*. Berkeley: Parallax Press, 1994.
- Bechert, Heinz y Richard Gombrich eds. *The World of Buddhism: Buddhist monks and nuns in society and culture*. London: Thames and Hudson, 1984.
- Benedict, Ruth. *The Chrysanthemum and the Sword*. Rutland: Tuttle, 1954 (1946). Traducción al Versión español titulada *El crisantemo y la espada: Patrones de la cultura japonesa*. Madrid: Alianza, 1974.
- Bercholz, S. y S.Chödzin. *La senda de Buda*. Boston; Barcelona: Planeta, 1993.
- Berry, Mary Elizabeth. *The Culture of Civil War in Kyoto*. Berkeley; Los Angeles (California); London: University of California Press, 1994.
- Billington, Ray. *Understanding Eastern Philosophy*. London; New York: Routledge, 1997.
- Blacker, Carmen. *The Catalpa Bow: a study of shamanistic practices in Japan*. London: Allen & Unwin, 1989.
- Blofeld, John. *The Wheel of Life: the autobiography of a Western Buddhist*. London: Rider, 1978.
- Boekhoff, H, y F. Winzer. *Historia de la cultura oriental*. Barcelona: Labor, 1968.
- Borges, Jorge Luis. *El budismo*. México: FCE, 1980. Reed. en Madrid: Alianza, 1993.
- y Alicia Jurado. *¿Qué es es budismo?* Barcelona: Emecé, 1995 (1991).
- Boscaro, Adriana. *101 Letters of Hideyoshi*. Tôkyô: Kawata Press, 1975.
- Brown, Kerry and Joanne O'Brien, eds. *The Essential Teachings of Buddhism*. London; Sydney: Rider, 1989.
- Bruce. Percy J. *Chu Hsi and His Masters*. London: Probsthain, 1938.
- Buddhist Text Translation Society, eds *The Wonderful Dharma Lotus Flower Sutra, with the commentary of Tripitaka Master Hua*. San Francisco: Buddhist Text Translation Society, 1977.
- Bukkyo Dendo Kyokai, ed. *The Teaching of Buddha*. Tôkyô: Kosaido, 1966.
- Bunce, William K. *Religions in Japan*. Rutland; Tôkyô: Tuttle, 1955.
- Bunjyu Nanjio, M. A. Oxon. *A Short History of the Twelve Japanese Buddhist Sects*.

- Washington D. F.:University Publications of America, 1979 (1887).
- Calvino, Italo. "La forma del tiempo: Japón". En *Colección de arena*. Madrid: Alianza, 1987, pp. 155-187.
- Ch'en, Kenneth. "The Economic background of the Hui-ch'ang Suppression of Buddhism". *Harvard Journal of Asiatic Studies*, 19, 1956, pp. 67-105.
- *Buddhism in China. A Historical Survey*. Princeton (New Jersey): Princeton University Press, 1964.
- *The Chinese Transformation of Buddhism*. Princeton (New Jersey): Princeton University Press, 1973.
- Chan, Wing-tsit, trad. y comp. *A Source Book in Chinese Philosophy*. Princeton (New Jersey): Princeton University Press, 1963.
- Chen Wei. *The Four Books*. Macau: Chu Wen Tang Book, 1962.
- Chih-hsu Ou-i. *The Buddhist I Ching*. Boston; London: Shambhala, 1987.
- Chilson, L. *Fenollosa, the Far East and American Culture*. New Haven (Connecticut): Yale University Press, 1963.
- Chuang tzu (Zhuang zi). Trad. al inglés con introducción y comentarios por Fung Yu-Lang bajo el título *A taoist Classic: Chuang-Tzu*. Beijing: Foreign Languages Press, 1997 (1989). Originalmente publicado por Comercial Press, 1931.
- Cole, Wendell. *Kyoto in the Momoyama Period*. Oklahoma: University of Oklahoma Press, 1967.
- Collcutt, Martin, Marius Jansen y Kumakura Isao. *Cultural Atlas of Japan*. Oxford: Equinox, 1990. Ed. en español bajo el título *Japón: El imperio del sol naciente*. Barcelona: Folio, 1990.
- Conze, Edward. *Buddhism, Its Essence and development*. New York: Harper, 1959 (1951). Trad. al español por Flora Botton-Burlá bajo el título *El budismo. Su esencia y su desarrollo*. México: FCE, 1997 (1978).
- *Buddhist Meditation*. London: George Allen & Unwin, 1956.
- , ed. y trad. *Buddhist Scriptures - selected and translated by Edward Conze*. New York; Hardmondsworth: Penguin Books, 1973 (1959).
- Cooper, Michael. *Exploring Kamakura*. New York; Tôkyô: Weatherhill, 1993 (1979).
- Dalia, Albert A. "Social Change and The New Buddhism in South China: Fa-Jung (A.D. 594-657)". Tesis doctoral inédita. University of Hawaii, 1985.
- Dale, Peter N. *The Myth of Japanese Uniqueness*. New York: St. Martin's Press, 1986.
- Davis, David L. "Ikki in Late Medieval Japan". En Hall, John Withney y Jeffrey Mass, eds. 1974.
- De Mente, Boye Lafayette. *Behind the Japanese Bow*. Lincolnwood (Illinois): Passport Books, 1995 (1993).
- Deutsch, Eliot, ed. *Culture and Modernity: East-West philosophic perspectives*. Hono-

- lulu: University of Hawaii Press, 1991.
- Eberhard, Wolfram. *A History of China*. Berkeley: University of California Press, 1956.
- Eliade, Mircea. *Inmortalidad y libertad*. Buenos Aires: Leviatán, 1957.
- *Images and Symbols: Studies in Religious Symbolism*. New York: Sheed and Ward, 1969.
- *Yoga: Immortality and Freedom*. Princeton (New Jersey): Princeton University Press, 1973.
- *Histoire des croyances et des idées religieuses*. Paris: Payot 1978. Trad. al español por J. Valiente Malla bajo el título *Historia de las creencias y de las ideas religiosas*. 4 vols. Madrid: Cristiandad, 1979.
- Elison, George y Smith, Bardwell L., eds. *Warlords, Artist and Commoners: Japan in the 16th Century*. Honolulu: University of Hawaii Press, 1981.
- Elliot, Sir Charles. *Japanese Buddhism*. New York: Barnes & Noble, 1969.
- Embree, A. T. y E. Wilhelm. *India*. Madrid: Siglo XXI (Historia Universal 17), 1984.
- Frederic, Louis. *La Vie Quotidienne au Japon a l'Epoque des Samourais: 1185-1603*. Paris: Hachette, 1968. Trad inglesa titulada *Daily Life in Japan in the Age of the Samurai*. New York: Praeger, 1972.
- Fuji, Naomoto. *Buke jidai no sakai to seishin*. Ôsaka: Sôgensha, 1967.
- Fung, Yu-Lang. "The Rise of Neo-Confucianism and Its Borrowings from Buddhism and Taoism". Trad. del chino por Derke Bodde. *Harvard Journal of Asiatic Studies* 7, 1942, pp. 89-125.
- *The Spirit of Chinese Philosophy*. Trad. por E. R. Hughes. London: Kegan Paul, 1947.
- *A History of Chinese Philosophy*. 2 vols. Trad. por Derk Bodde. Princeton (New Jersey): Princeton University Press, 1953.
- *A Short History of Chinese Philosophy*. New York: The Free Press, 1966.
- Gamble, John. *A guide to Buddhism for Australians*. Sydney: The Buddhist Federation of Australia, 1986.
- García Font, J. *Dioses, ideas y símbolos de la India*. Barcelona: Fausi, 1988.
- García-Ormaechea y Quero, Carmen. "La expansión china". En *La Ruta de la Seda*. Madrid: Historia 16 (150) 1988a.
- *India inmortal*. Madrid: Historia 16 (Historias del Viejo Mundo, 18), 1990.
- Giles, H. A. *Chuang-tzu*. Shanghai: Kelly & Walsh, 1926.
- Glaserapp, Helmut von. *La Philosophie indienne*. Paris: Payot, 1951.
- Goddard, Dwight, ed. *A Buddhist Bible*. Boston: Beacon Press, 1970.
- *Self-realization of noble wisdom: the Lankavatara Sutra*. Clearlake (California): Dawn Horse Press, 1983.

- González Valles, Jesús. *Historia de la filosofía japonesa*. Madrid: Tecnos, 2000.
- Grapard, Allan G. *The Protocol of the Gods: A Study of the Kasuga Cult in Japanese History*. Berkeley: University of California Press, 1992.
- Greel, H. G. *Chinese Thought*. New York: Mentor Books, 1963.
- Gregory, Peter Nielsen. *Tsung-mi's Inquiry into the Origin of Man: A study of the Chinese Buddhist Hermeneutics*. Tesis doctoral inédita. Harvard University, 1981.
- . *Tsung-mi and the Signification of Buddhism*. Princeton (New Jersey): Princeton University Press, 1991.
- Groves, Paul. “The Lotus Sutra and Saichô's Interpretation of the Realization of Buddhahood with This Very Body”. En Tanabe, George Joji y Willa Jane Tanabe, eds. 1989, pp. 53-74.
- . *Saichô: The Establishment of the Tendai School*. Honolulu: University of Hawaii Press, 2000.
- Groot J., J. M. de, trad. *Le Code du Mahayana en Chine*. Amsterdam: J. Müller, 1893.
- Grossberg, Kenneth A. *Central Government in Medieval Japan: The Politics of the Muromachi bakufu*. Tesis doctoral. Princeton (New Jersey): Princeton University Press, 1973.
- Haga, Kôshirô. “Ashikaga Yoshimasa no shûkyô seikatsu no sekaikan”. En *Higashiya-ma bunka no kenkyû*. Tôkyô: Kawade Shobô, 1945.
- . *Chûsei Zenrin no gakumon oyobi bungaku ni kansuru kenkyû*. Tôkyô: Nihon Gakujutsu Shinkôkai, 1956.
- Hall, David L. *Eros and Irony: A Prelude to Philosophical Anarchism*. Albany: State University of New York Press, 1982.
- Hall, John Whitney. *Das Japanische Kaiserreich*. Frankfurt am Main: Fisher, 1968. Trad. del alemán por Marcial Suarez, bajo el título *El Imperio japonés*. México: Siglo XXI, 1984 (1973).
- . *Twelve Doors to Japan*. New York, McGraw-Hill, 1965.
- . *Japan, From Prehistory to Modern Times*. New York: Dell, 1970.
- y Jeffrey P. Mass, eds. *Medieval Japan: Essays in Institutional History*. New Haven (Connecticut): Yale University Press, 1974.
- y Toyoda Takeshi, eds. *Japan in the Muromachi Age*. California (New Jersey): University of California Press, 1977.
- Hanayama, Shinsho. *A History of Japanese Buddhism*. Tôkyô: Dendo Bukkyo Kyokai, 1966 (1960).
- Hanayama Shôyû. *E de yomu Hannya Shingyô*. Tôkyô: Nihon Jitsugyô Shuppansha, 1984.
- Hane, Misiko. *Japan, A Historical Survey*. New York: Scribners, 1972.
- Harada, Hiroji. “Nagasaki and Chinese Culture: An Introductory Sketch”. *Crossroads:*

- A Journal of Nagasaki History and Culture* 1, pp. 19-33.
- Hasegawa, Nyozeikan. *The Japanese Character: A Cultural Profile*. Palo Alto (California): Kôdansha, 1966.
- Hasegawa, Seikan. *The Cave of Poison Grass: Essays on the Hannya Sutra (Companions of Zen Training)*. Arlington (London): Great Ocean Publishers, 1999 (1975).
- Hayashiya, Tatsusaburô. “Chûsei-shi gaisetsu”. En *Kôza Nihon rekishi*, 5, *Chûsei* 1. Tôkyô: Iwanami Shoten, 1962.
- , et al., eds. *Kyôto no rekishi*, 3. Kyôto: Gakugei Shorin, 1968.
- “Kyôto in the Muromachi Age”. En Hall, John. Whitney y Takeshi Toyoda eds. 1977.
- Hearn, Lafcadio. *Japan: An Attempt at Interpretation*. Rutland; Tôkyô: Tuttle, 1959.
- Heine, Steven. *A Dream Within a Dream: Studies in Japanese Thought*. New York: Peter Lang, 1991.
- Heinemann, Robert K. “This world and the other power: contrasting paths to deliverance in Japan”. En Bechert, Heinz and Richard Gombrich eds. 1984, pp. 212-230.
- Herbert, Jean. *Introduction à l’Asie*. Paris: Albin Michel, 1960.
- Hioki, Shôichi. *Nihon sôhei kenkyû*. Tôkyô: Kokusho Kankôkai, 1972.
- Hiraizumi Kiyoshi. *Chûsei ni okeru shaji to shakai no kankei*. Tôkyô: Shibundô, 1934.
- Hiraoka Jôkai. “Sôhei ni tsuite”. En Hôgetsu Keigo Sensei Kanreki Kinenkai, eds. 1967.
- Hirata Toshiharu. *Sôhei to bushi*. Tôkyô: Nihon Kyôbunsha, 1965.
- Hirose, Ryôkô. “Tokushû kankei bunken kaisetsu”. *Zen to chûsei bunka, Rekishi kôron*, 10, 1977, pp. 130-136.
- Hixon, Lex. *Coming Home: The Experience of Enlightenment in Sacred Traditions*. Los Angeles: Jeremy P. Tarcher, Inc., 1989.
- Hôgetsu Keigo Sensei Kanreki Kinenkai, eds. *Nihon shakai keizai-shi kenkyû, kodai chûsei ken*. Tôkyô: Yoshikawa Kôbunkan, 1967.
- Hopkinson, Deborah, Michele Hill and Eileen Kiera, eds. *Not Mixing Up Buddhism - Essays on Women and Buddhist Practice*. Fredonia (New York): White Pine Press, 1986.
- Hori, Ichirô et al., eds. *Japanese Religion: A Survey by the Agency of Cultural Affairs*. Trad. por Abe Yoshiya y David Reid. Tôkyô; New York; London: Kôdansha, 1981 (1972).
- Huang, Ray. *China: A Macro History*. New York; London: Sharpe, 1997.
- Hughes, E. R. *The Spirit of Chinese Philosophy*. London: Kegan Paul, 1947.
- Humphreys Christmas. *Sixty years of Buddhism in England (1907-1967) - a history and a survey*. London: The Buddhist Society, 1968.
- Huxley, Aldoux. *La filosofía Perenne*. Buenos Aires: Sudamericana, 1967.



- Ienaga, Saburô; Akamatsu Toshihide y Tamamuro Taijô, eds. *Nihon Bukkyôshi*. 3 vols. Kyôto: Hôzôkan, 1967.
- Imaeda, Aishin, et. al. "Nihon bukkhô no chiiki hatten". *Bukkyô shigaku* 9-3, 1961, pp. 1-163; 9-4, pp. 2-15, 58-162.
- "Chûsei Bukkyô no tenkai". En Akamatsu Toshihide, ed. 1967.
- Inumaru, Kazuo. *La ciudad sagrada de Kyoto*. Barcelona: Atlantis (Viajes al Arte), 1980.
- Iwahashi, Koyata. *Hanazono tennô*. Tôkyô: Yoshikawa Kôbunkan, 1962.
- Iwai, Hirosato. *Nisshi bukkhô-shi ronkô*. Tôkyô: Tôkyô Bunko, 1957.
- Iwata, Keiji y Sugiura Kôhei, eds. *Ajia no uchû-kan*. Tôkyô: Kôdansha, 1989.
- James, William. *Varieties of Religious Experience*. New York: Modern Library, 1936.
- Jansen, Eva Rudy. *El Pequeño Manual de Buda: Buddhas, Divinidades y símbolos rituales*. Trad. del holandés por Piedad V. Fernández Delgado. Diever: Binkey Kok, 1990.
- Jansen, Marius B., ed. *Warriors Rule in Japan*. New York: Cambridge University Press, 1995.
- Jung, Carl Gustav. *Realidad del alma: aplicación y progreso de la nueva psicología*. Trad. por Fernando Vela y Felipe Jiménez de Asúa. Buenos Aires: Losada, 1968.
- Jünger, Friedrich Georg. *Sprache und Denken*. Francfort am Main: Vittorio Klostermann, 1962.
- Kasahara, Kazuo. *Nihon ni okeru seiji to shûkyô*. Tôkyô: Yoshikawa Kôbunkan, 1974.
- Kashiwahara Yûsen y Sonoda Kôyû, eds. *Sharpers of Japanese Buddhism*. Trad. por Gaynor Sekimori. Tôkyô: Kôsei, 1994 (1968).
- Katô, Bunnô, Tamura Yoshirô y Miyasaka Kôjirô, trads. *The Threefold Lotus Sutra*. New York: Weatherhill / Kosei, 1975.
- Katô, Shûichi. *Japan: Spirit and Form*. Trad. por Leza Lowitz. Rutland; Tôkyô: Tuttle, 1994.
- Katsuno, Ryûshin. *Shôhei*. Tôkyô: Shibundô, 1956.
- Kawai, Hayao. *Buddhism and the Art of Psychotherapy*. Texas: A & M University Press, 1996.
- Kawai, Masaharu. *Chûsei buke shakai no kenkyû*. Tôkyô: Yoshikawa Kôbunkan, 1973.
- Kawazoe, Shôji. "Kamakura jidai no taigai kankei to bunbutsu no inyû". En *Koza Nihon rekishi* 6. Tôkyô, Iwanami Shoten, 1975.
- Kern, H. *Saddharma-pundarika or the Lotus of the True Law*. New York: Dover, 1963.
- Kim Lee, Sue-Hee. *Antigua China*. Madrid: Historia 16 (Historias del Viejo Mundo, 17), 1989.
- Kinoshita, June y Nick Palevsky. *Gateway to Japan*. Tôkyô: Kôdansha, 1990.

- Kitagawa, Joseph M. *Religion in Japanese History*. New York: Columbia University Press, 1966.
- y Mark D. Cumings, eds. *Buddhism and Asian History*. New York: Macmillan, 1989.
- Kornicki, P. F. y I. J. McMullen, eds. *Religion in Japan: Arrows to heaven and earth*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
- Kudô, Keiichi. “Shôhensei no tenkai”. En *Kôza Nihon rekishi* 5, *Chûsei* 1. Tôkyô: Iwanami Shoten, 1975.
- Kuroda, Toshio, “Shintô in the History of Japanese Religion”. *The Journal of Religious Studies* 7,1, 1981, pp. 1-21.
- LaFleur, William. *The Karma of Words*. Berkeley: University of California Press, 1983.
- Lanzaco, Federico. *Introducción a la cultura japonesa, pensamiento y religión*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2000.
- Lao tzu (Lao zi). Versión española de Gloria Peradejordi según la traducción realizada en 1913 por León Wieger bajo el título *Tao-Te-King*. Prólogo de Luis Racionero. Barcelona: Obelisco, 1983a. Trad. por Juan Ignacio Preciado bajo el título *Lao zi: El libro del Tao*. Madrid: Alfaguara, 1983b (1978).
- Leonard, J. N. *Japón Antiguo*. Amsterdam: Time-Life International, 1974 (1968).
- Liebethal, Walter. “A Biography of Chu Tao-shêng”. *Monumenta Nipponica* 11, 1955, pp. 44-83; 284-316.
- “The World Conception of Chu Tao-shêng”. *Monumenta Nipponica* 12, 1956, pp. 65-103; 241-268.
- Lie tzu (Lie zi). Trad. por Juan Ignacio Preciado bajo el título *Lie zi: El libro de la perfecta vacuidad*. Barcelona: Kairós, 1990.
- Lin Yu-T'ang. *Sabiduría china*. Buenos Aires: Biblioteca Nueva, 1959.
- *La sabiduría de Confucio*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1974.
- *The Wisdom of Lao-tse*. New York: Modern Library, 1948. Trad. al español bajo el título: *La sabiduría de Lao-Tze*. Buenos Aires: Biblioteca Nueva, 1953.
- *La importancia de vivir*. Madrid: Aguilar, 1975.
- Ling, Trevor. *Las grandes religiones de Oriente y Occidente*. 2 vols. Madrid: Istmo, 1972 (1968).
- Lowenstein, Tom. *The Vision of the Buda: Buddhism, the Path to Spirirual Enlightenment*. London: Duncan Baird, 2000.
- Maloney, James Clark. *Understanding the Japanese Mind*. New York: New York Philosophical Library, 1954.
- Mano, Shôjun. *Bukkyô ni okeru shû kannen no seiritsu*. Tôkyô: Risôsha, 1964.
- Martin, John y Phyllis. *Kyoto: A Cultural Guide*. Tôkyô: Tuttle, 1994.
- Mass, Jeffrey P. *Warrior Goberment in Early Medieval Japan*. New Haven (Connecti-

- cut): Yale University Press, 1974.
- ed. *Court and Bakufu in Japan*. New Haven (Connecticut): Yale University Press, 1982.
- Mass, Jeffrey P. y William B. Hauser, eds. *The Bakufu in Japanese History*. Stanford (California): Stanford University Press, 1985.
- Matsunaga, Daigan y Alicia Matsunaga. *Foundation of Japanese Buddhism*. 2 vols. Los Angeles; Tôkyô: Buddhist Books International, 1964.
- Matsunaga, Alicia. *The Buddhist Philosophy of Assimilation: The Historical Development of the Honji-Suijaku Theory*. Rutland; Tôkyô: Tuttle, 1969.
- Mizuno, Kôgen. *Essentials of Buddhism: Basic Terminology and Concepts of Buddhist Philosophy and Practice*. Trad. por Gaynor Sekimori. Tôkyô: Kôsei Publishing, 1996.
- Moore, Charles A., ed. *The Japanese Mind: Essentials of Japanese Philosophy and Culture*. Honolulu: University of Hawaii Press, 1967.
- Morrel, Robert E., trad. *Early Kamakura Buddhism: A Minority Report*. Berkeley: Asian Humanities Press, 1987.
- Morton, W. Scott. *Japan: Its History and Culture*. New York: Thomas Y. Crowell, 1970.
- Mosher, Gouveneur. *Kyoto: A Contemplative Guide*. Tôkyô: Tuttle, 1964.
- Mote, Fredrick W. “Confucian Eremitism in the Yuan Period”. En *Confucianism and Chinese Civilization*, ed. por Arthur F. Wright, pp. 202-40. Stanford: Stanford University Press, 1975.
- Mourre, Michel. *Religiones y filosofías de Asia*. Barcelona: Zeus, 1962.
- Muller, Charles A. “The Key Operative Concepts in Korean Buddhism Syncretic Philosophy, Interpenetration and Essence –Function in Wonhyo, Chinul and Kihwa”. *Bulletin of Toyo Gakuen University*, 3, 1995.
- Murakami Shigeyoshi. *Nihon no shûkyô (Nihonshi. Rinrisakai no rikai ni)*. Tôkyô: Iwanami Shoten, 1981.
- Murdoch, James. *A History of Japan*. 3 vols. London: Kegan Paul / Trench / Trubner, 1925-26. Reed. en New York: Ungar, 1964.
- Mutsu, Iso. *Kamakura: Fact and Legend*. Tôkyô: Tokyo News Service 1955 (1918). Reed. en Rutland; Tôkyô: Tuttle, 1995.
- Nakamura, Hajime. *Ways of Thinking of Eastern Peoples: India-China-Tibet-Japan*. Trad. revisada ed. por Philip P. Wiener. Honolulu: University of Hawaii Press, 1968 (1964).
- “Muromachi Bukkyô”. En *Ajia Bukkyô-shi–Nihon hen* 6. Tôkyô: Kôsei Shuppansha, 1972.
- , et al., eds. “Kamakura Bukkyô 1-3”. En *Ajia Bukkyô-shi–Nihon hen* 3-6. Tôkyô: Kôsei Shuppansha, 1972.

- Nishida, Kitarô. *Nishida Kitarô zenshû*. 19 vols. Tôkyô: Iwanami Shoten, 1965.
- *Zen no Kenkyû*. Tôkyô: Iwanami Shoten, 1911. Trad. al inglés por Valdo H. Viglielmo bajo el título *A Study of Good*. Tôkyô: Japanese National Commission for UNESCO, 1962. También por Abe Masao y Christopher Ives bajo el título *An Inquiry into the Good*. Chelsea (Michigan): Yale University Press, 1990. Trad. al español de Anselmo Mataix, S. J. y Jose M. de Vera, S. J. bajo el título *Ensayo sobre el bien*. Madrid: *Revista de Occidente*, 1963. También trad. por Alberto Luis Bixio bajo el título *Indagación del bien*. Barcelona: Gedisa, 1995.
- Nitobe, Inazo. *Japan*. London: Ernest Benn, 1931.
- Nukariya, Kaiten. *The Religion of the Samurai*. London: Luzac, 1913.
- Obayashi, Tairo. *Ise e Izumo: los santuarios del Sintoismo*. Versión española de Lourdes Ortiz y Daniel Sarasola. Fotografías de Watanabe Yoshio. Madrid: Orbis / Montena (El Universo del espíritu), 1985.
- Odier, Daniel y Marc de Smedt. *Les mystiques orientales*. Paris: Loisir, 1972. Trad. al español por Carlos Ayala bajo el título *Las místicas orientales*. Barcelona: Martínez Roca, 1975.
- Ôishi Masâki. “Bikuni goshô to Muromachi bakufu: Amagozan Tsûgenji o chûsin ni shite”. *Nihonshi kenkyû* 33-7, 1990, pp. 1-28.
- Okakura, Kakuzô. *The ideals of the East with Special Reference to the Art of Japan*. London: John Murray, 1903; New York: E. P. Dutton, 1904. Nueva edición en New York; Tôkyô, Ôsaka; London: ICG Muse, Inc., 2000.
- “The Japanese Spirit”. *Transactions and Proceedings of the Japan Society*, 8. London: 1909.
- Ono, Sokyo y William P Woodard. *Shinto: The Kami Way*. Rutland; Tôkyô: Tuttle, 1997 (1962).
- Ogawa Tamaki, ed. *Tôdai no shijin: sono denki*. Tôkyô: Daishûkan Shoten, 1975.
- Osumi, K. y Nishiguchi, J., eds. *Ama to amadera*. Tôkyô: Heibonsha, 1989.
- Ôyama, Kyôhei. *Kamakura bakufu*. Tôkyô: Shôgakkan (Nihon no rekishi, 9), 1974.
- Patañjali. *Aforismos sobre el yoga*. Trad al español por María Esther Benítez. Madrid: Doncel, 1972.
- Paz-Durini, Alex. “Temporalite et vacuite ches Nagarjuna”. Tesis doctoral inédita. Paris: Sorbonne, 1981.
- Peiris, William. *The Western contribution to Buddhism*. Delhi: Motilal Banarsidass, 1973.
- Percheron, M. *Buda*. Barcelona: Salvat, 1985.
- Plutschow, Herbert, E. *Historical Kyoto*. Tôkyô: The Japan Times, Inc., 1983.
- Preciado, Juan Ignacio. *Las enseñanzas de Lao zi*. Barcelona: Kairós, 1998.
- Prip-Møller, J. *Chinese Buddhist Monasteries*. London: Oxford University Press, 1937.
- Puech, Henri-Charles, ed. *Histoire des Religions* 1. Encyclopédie de la Pléiade. Paris:

- Gallimard, 1970. Trad. al español por Francisco Torres Oliver bajo el título *Las religiones en la India y el Extremo Oriente: Formación de las religiones universales y de salvación*. Madrid; México D. F.: Siglo XXI, 1993 (1978).
- Ramanan, K. Venkata. *Nagarjuna's Philosophy*. New Delhi: Motilal Banarsidass, 1975.
- Reader, Ian. *Religion in Contemporary Japan*. Honolulu: University of Hawaii Press, 1991.
- “Ready Assimilation: Buddhism and Japanese Religion”. En *Japan in a Comparative Perspective*. International Symposium 12. Kyôto: International Research Center for Japanese Studies, 1998, pp. 37-62.
- y George J. Tanabe. *Practically Religion. Wordly Benefits and the Common Religion of Japan*. Honolulu: University of Hawaii Press, 1998.
- , Esben Andreas y Finn Stefánsson. *Japanese Religions: Past and Present*. Sandgate; Folkestone; Kent: Japan Library, 1993.
- Reischauer, Edwin O. *Japan: Past and Present*. New York: Knopf, 1964.
- *Japan: The History of a Nation*. Rutland; Tôkyô: Tuttle, 1998 (1970). Trad. al español bajo el título *Japón: La historia de una nación*. México D. F.: FCE, 1985.
- *The United States and Japan*. New York: The Viking Press, 1965.
- y John Fairbank. *East Asia: The Great Tradition*. Boston: Houghton Mifflin, 1958.
- Reyna, R. *Introducción a la Filosofía de la India*. Buenos Aires: El Ateneo, 1977.
- Richie, Donald. *Kyoto Hakken*. Tôkyô: Kôdansha, 1981.
- Rodrigues, João. *This Island of Japan*. Trad. del portugués por Michael Cooper. Tôkyô: Kôdansha, 1973.
- Ross, Nancy. *The World of Zen: An East-West Anthology*. New York: Vintage, 1960.
- Saaki, Ginya, *Muromachi bakufu*. Tôkyô: Shôgakkkan (Nihon no rekishi, 13), 1975.
- Sansom, George B. *A History of Japan*. 3 vol. Stanford (California): Stanford University Press, 1958, 1961, 1963.
- *An Historical Grammar of Japanese*. London: Oxford University Press, 1928.
- *Japan: A Short Cultural History*. Stanford (California): Stanford University Press, 1997 (1931).
- Satô, Elizabeth. “The Early Development of the *Shôen*”. En Hall, John Withney y Jeffrey Mass, eds. 1974.
- Satô, Sin'ichi et al. *Kôza Nihon rekishi. Chûsei*, 3. Tôkyô: Iwanami Shoten, 1963.
- Saunders, E. Dale. *Buddhism in Japan*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1964.
- Sawada, Janine Anderson. *Confucian Values and Popular Zen: Sekimon Shingaku in Eighteenth-Century Japan*. Honolulu: University of Hawaii Press, 1993.
- Shaner, David Edward. *The Bodymind Experience in Japanese Buddhism: A Phenome-*

- nological Perspective of Kūkai and Dōgen*. New York: State of New York Press, 1985.
- Shimazono, Susumu. "Guide for Spiritual Journeys". *Japanese Books News*, 5. Tôkyô: The Japan Foundation, 1994, pp. 4-5.
- Shinoda, Minoru. *The Founding of the Kamakura Shogunate. 1180-1185*. New York: Columbia University Press, 1960.
- Shoko, Watanabe. *Japanese Buddhism: A Critical Appraisal*. Tôkyô: Japanese Cultural Society, 1970.
- Smith, Huston. *The Religions of Man*. New York: Harper and Row, 1986.
- Smith, Robert. *La sociedad japonesa. Tradición, identidad personal y orden social*. Barcelona: Península, 1983.
- Smith, Warren W. Jr. *Confucianism in Modern Japan. A Study of Conservatism in Japanese Intellectual History*. Tôkyô: The Hokuseido Press, 1959.
- Snelling, John. *The Buddhist Handbook: a complete guide to Buddhist Teaching, Practice, History and Schools*. London: Century Hutchinson. 1987.
- Spae, Joseph. *Japanese Religiosity*. Tôkyô: Oriens Institute for Religious Research, 1971.
- Sri-Vesara, Kawee. *Ten Simple Steps to Meditation*. Bangkok: Tiny Books, 2000.
- Star, Jonathan. *Two suns rising - a collection of sacred writings*. New York; Bantam Books, 1991.
- Swearer, Donald K., ed. *Secrets of the Lotus: studies in Buddhist meditation*. New York: The Macmillan Co., 1971.
- Sugandha, Bhikkhu y T. C. Majupuria. *Lumbini: The Birth Place of Buddha (Past, Present and Future)*. Kathmandu: Bhikku Sudarshan, (fecha desconocida).
- Sugimoto, Yoshio. *An Introduction to Japanese Society*. New York: Cambridge University Press, 1997.
- Suzuki, Daisetz T. *Studies in the Lankâvatâra Sûtra*. London: Routledge & Kegan Paul, 1952a (1930).
- , trad. *The Lankâvatâra Sûtra*. London: Routledge & Kegan Paul, 1956 (1932).
- "Ignorance and World Fellowship". *Faiths and Fellowship*. London: Watkins, 1937.
- *The Essence of Buddhism*. London: Buddhist Society, 1947.
- "Buddhist Symbolism". *Symbols and Values*. New York: Harper, 1954.
- *Outlines of Mahayana Buddhism*. New York: Shocken, 1963a.
- Tachikawa Musashi "On the Introduction of Buddhist Thought to Japan". En *Japan in a Comparative Perspective*. International Symposium 12. Kyôto: International Research Center for Japanese Studies, 1998, pp. 63-75.
- Tamaru, Noriyoshi y David Reid, eds. *Religion in Japanese Culture*. Trad. por Abe

- Yoshiya y David Reid. Tôkyô; New York; London: Kôdansha, 1996.
- Tamburello, Alberto. *Japón*. Valencia: Mas-Ivars, 1980.
- Tanabe, George Joji. "Myoe Shonin (1173-1232): Tradition and reform in Early Kamakura Buddhism". Tesis doctoral inédita. Columbia University. 1983.
- y Willa Jane Tanabe, eds. *The Lotus Sutra in Japanese Culture*. Honolulu: University of Hawaii Press, 1989.
- Tanabe, George J. Jr., ed. *Religions of Japan in Practice*. Princeton (New Jersey): Princeton University Press, 1999.
- Toshiya, Torao y Delmer Brown. *A Chronology of Japan*. Tôkyô: Business International, 1987.
- Thurman, Robert. *The Holy Teaching of Vimalakirti*. University Park, Pa.: Pennsylvania State University Press, 1976.
- Tsuji, Somei. "Treading the Path of Zen: the autobiography of Tsuji Somei translated by Trevor Leggett". *Pt. 10, Middle Way*, 1989, 63-4, pp. 214-216.
- Turnbull, Stephen. *The samurai: A Military History*. Richmond: Japan Library, 1996 (1977).
- Un'no, Kazutaka. "Nihon nioite Shumisen-setsu wa ikani shômetsu-shitaka". En Iwata, Keiji y Sugiura Kôhei, eds. *Ajia no uchû-kan*. Tôkyô: Kôdansha, 1989, pp. 350-371.
- Ushiyama, Yoshiyuki. "Chûsei no amadera to ama". *Shirîizu josei to bukkyô*, vol 1 de Osumi, K. y Nishiguchi, J., eds. 1989.
- Ui, Hakuju. *Indo tetsugakushi*. Tôkyô: Iwanami Shoten, 1935.
- *Bukkyô shishô kenkyû*. Tôkyô: Iwanami Shoten, 1942a.
- Van Wolferin, Karel. *The Enigma of Japanese Power*. London: Macmillan Papermac, 1990.
- Varley, H. Paul. *The Ônin War*. New York: Columbia University Press, 1967.
- *Imperial Restoration in Mediaeval Japan*. New York: Columbia University Press, 1971.
- *Japanese Culture: A Short History*. New York: Praeger / London: Faber & Faber, 1973. Reed. en Honolulu: The University of Hawaii Press, 1984 y Rutland; Tôkyô: Tuttle, 1986.
- "Ashikaga Yoshimitsu and the World of Kitayama: Social Change and Shogunal Patronage in Early Muromachi Japan". En Hall, John. Whitney y Takeshi Toyoda eds. 1977.
- Vidale, Massimo. *Buddha, I luoghi e il pensiero*. Milano: De Agostini / Rizzoli, 1994.
- Waley, Arthur. *The Analects of Confucius*. New York: Vintage, 1938.
- *Three Ways of Thought in Ancient China*. Garden City: Doubleday, 1939.
- Watanabe, Shoko. *Japanese Buddhism: A Critical Appraisal*. Tôkyô: Kokusai Bunka Shinkokai (The Society for International Cultural Relations) 1964.

- Watts, Alan W. *El camino del Tao*. Trad. Horacio González Trejo. Barcelona: Kairós, 1991 (1976).
- Weinstein, Stanley. "The Schools of Chinese Buddhism". En Joseph M. Kitagawa y Mark D. Cumings, eds. pp. 257-265. New York: Macmillan, 1989.
- Welch, Holmes. *Buddhism in China: 1900-1950*. London: Harvard University Press, 1967.
- Welwood, John, ed. *Awakening the Heart: East/West approaches to psychotherapy and the healing relationship*. Boston; London: Shambhala, 1985.
- Wheeler, Post. *The Sacred Scriptures of the Japanese*. New York: Schuman, 1952.
- Wilhelm, Richard, trad. *I Ching*. Versión al español por Vogelmann, D. J. Buenos Aires: Sudamericana, 1999 (1977).
- Wijayaratna, Mohan. *Buddhist Monastic Life: According to the Text of the Theravada Tradition*. Claude Grangier y Steven Collins, trads. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.
- Williams, Paul. *Mahayana Buddhism: The Doctrinal Foundations*. London; New York: Routledge, 1989.
- Wilson Ross, Nancy. *Three Ways of Asian Wisdom*. New York: Simon & Schuster, 1966.
- Wolpin, Samuel. *La filosofía china según Confucio y Lao tse*. Buenos Aires: Kier, 1982.
- Wright, Arthur F. *Buddhism in Chinese History*. Stanford: Stanford University Press, 1959.
- Yamamura, Kozo ed. *The Cambridge History of Japan*, 6 vols. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.
- Yamasaki, Taikô. *Shingon: Japanese Esoteric Buddhism*. Richard y Cynthia Peterson, trads. Boston: Shambhala, 1988.
- Yamashita, Yoshitaro. "The Influence of Shinto and Buddhism in Japan". *Transactions and Proceedings of the Japan Society*, 4, 1895-1898.
- Yampolsky, Philip B., William Theodore de Bary y Yoshito Hakeda, eds. *The Buddhist Tradition*. New York: Columbia University Press, 1969.
- Hakeda, Yoshito trad. *Kûkai: Major Works*. New York: Columbia University Press, 1972.
- Yuasa, Yasuo. *Ki, Shugyô, Shintai*. Tôkyô: Hirakawa Shuppan, 1986.
- *The Body: Towards an Eastern Mind-body Theory*. Albany (New York): SUNY Press, 1987.
- *Ki to wa nani ka*. Tôkyô: NHK Books, 1991.
- *The Body, Self-Cultivation and Ki Energy*. Trad. por Shigenori Nagatomo y Monte S. Hull. New York: State University of New York Press, 1993.
- Zimmer, H. *Filosofías de la India*. Buenos Aires: Eudeba, 1979.
- Zürcher, Erik. *The Buddhist Conquest of China*. Leiden: Brill, 1959.



## BUDISMO DE MEDITACIÓN

- AA.VV. *American Zen - twenty years*. Rochester: The Zen Center, 1986.
- AA.VV. *Introducción al zazen*. Guadalajara: Pasos, 1987.
- AA.VV. *Zen Buddhism*. Tôkyô: The Japan Times, 1970.
- Abe, Chôichi. "Sôdai Zenshû shakai no haaku ni tsuite". *Rekishi kyôiku* 9-8, 1961, pp. 82-92.
- "Nansô kôki Zenshû no dôko". *Bukkyo shigaku* 16-1, 1972, pp. 1-20.
- Abe, Masao. "Dôgen on Buddha Nature". *The Eastern Buddhist* 4-1, 1971, pp. 28-71.
- ed. *A Zen Life: D.T. Suzuki Remembered*. New York; Tôkyô: Weatherhill, 1986.
- *Zen and Western Thought*. Ed. por Willian R. LaFleur. Honolulu: University of Hawaii Press, 1989 (1985).
- *A Study of Dôgen: His Philosophy and Religion*. Steven Heine, ed. New York: State University of New York Press, 1992.
- *Zen and Comparative Studies*. Steven Heine, ed. Parte segunda de una secuencia de dos volúmenes junto con *Zen and Western Thought*. Honolulu: University of Hawaii Press, 1997.
- Aitken, Anne. 1979. "In spite of myself". *Kahawaii* 1-2, 1979, pp 2-9.
- *Taking the Path of Zen*. San Francisco: North Point Press, 1982. Trad al español bajo el título *Seguir el camino del Zen*. México: Árbol, 1990.
- "The Dhyana Paramita". *Mind Moon Circle* 1988, pp.1-4.
- "Remembering Yamada Koun Roshi". *The Eastern Buddhist* (new series), vol 23-1, 1990, pp. 152-154.
- Aizawa Ekai. *Zengaku yôkan*. Tôkyô: Segawa Shôbo, 1908.
- Akamatsu, Toshihide. "Muromachi bakufu". *Taikei Nihon-shi sôsho, Seiji-shi*, 1. Tôkyô: Yamakawa Shuppansha, 1966.
- y Philip Yampolsky B. "Muromachi Zen and the Gozan System". En Hall, John. Whitney y Takeshi Toyoda eds. 1977.
- Amakuki, Sessan. *Myôshinji roppyakunen-shi*. Tôkyô: ed. desc., 1935.
- Ames, Van Meter. "Zen and American Philosophy". *Philosophy East and West* 5, 1955-1956, pp. 305-320.
- Andô, Fumihide. *Eihei daishingi tsûkai*. Tôkyô: Kômeisha, 1969.
- Andô, Hideo. *Ikkyû*. Tôkyô: Suzuki Shuppan, 1985.
- *Ryôkan*. Tôkyô: Suzuki Shuppan, 1986.
- Antolín, Mario y Antonio Embid. *Introducción al budismo Zen: enseñanzas y textos*. Barcelona: Barral, 1987.
- Aoyama, Shundo. *Zen Seeds: reflections of a female priest*. Tôkyô: Kosei, 1990.

- Araki, Kengo. "Zen". En *Chugoku bunka sôsho*, 6 (*Shûkyô*). Kubo Tokutada y Noshi Junzô, eds. Tôkyô: Taishûkan, 1968.
- Arnold, Paul. *El Zen y la tradición japonesa*. Bilbao: Mensajero, 1979.
- Austin, James H.: *Zen and the Brain: Toward an Understanding of Meditation and Consciousness*. New York: Mit Press, 1998.
- Bancroft, Anne. *Zen: Direct Pointing to Reality*. London: Thames & Hudson, 1979.
- *Weavers of Wisdom: Women Mystics of the Twentieth Century*. Hardmondsworth: Penguin Group, Arkana, 1989.
- Baroni, Helen J. "Buddhism in Early Tokugawa Japan: The Case of Obaku Zen and the Monk Tetsugen Dôkô". Tesis doctoral. New York: Columbia University Press, 1993.
- *Obaku Zen: The Emergence of the Third Sect of Zen in Tokugawa Japan*. Honolulu: University of Hawaii Press, 2000.
- Batchelor, Stephen. "Introduction to the Korean Zen Tradition". En Kusan, Sunim. *The Way of Korean Zen*. New York; Tokyo: Weatherhill, 1989, pp. 3-56.
- *The Awakening of the West: The Encounter of Buddhism and Western Culture*. Berkeley: Parallax Press, 1994.
- Besserman, P. y M. Steger. *Crazy Clouds: Zen Radicals, Rebels and Reformers*. Boston: Shambhala, 1991.
- Benares, Camben. *El Zen sin maestros*. Barcelona: Índigo, 1989.
- Benoit, H. *The Supreme Doctrine: Psychological Studies in Zen Thought*. Introducción por Aldoux Huxley. New York: Pantheon; London: Routledge, 1955.
- Benz, Ernst. *Zenbuddhismus und Zensnobismus: Zen in westlicher Sicht*. Weilheim, 1962.
- Berry, Scott. *A Stranger in Tibet: The Adventures of a Zen Monk*. London: Collins, 1990.
- Besserman, Perle y Manfred Steger. *Crazy Clouds: Zen radicals, rebels and reformers*. Boston; London: Shambhala, 1991.
- Bielefeldt, Carl. *Dôgen's Manuals of Zen Meditation*. Berkeley; Los Angeles (California): University of California Press, 1988.
- , trad. "Dôgen's Lancel of Seated Meditation". En Tanabe, George J. Jr, ed. 1999, pp. 220-234.
- Blay, A. *Zen. El camino abrupto hacia el descubrimiento de la realidad*. Barcelona: Cedel, 1970.
- Bodiford, William M. *Sôtô Zen in medieval Japan*. Honolulu: University of Hawaii Press, 1993.
- "Kokan Shiren's Zen Precepts Procedures". En Tanabe, George J. Jr, ed. 1999, pp. 98-100.

- Brandon, David. *Zen in the Art of Helping*. Hardmondsworth: Penguin Group / Arkana, 1990.
- Braverman, Arthur, trad. *Mud and Water: a collection of talks by Zen Master Bassui*. San Francisco: North Point Press, 1989.
- Broughton, Jeffrey Lyle. "Kuei-feng Tsung-mi: The convergence of Ch'an and the teachings". Tesis doctoral inédita. New York: Columbia University Press, 1975.
- *The Bodhidharma Anthology: The Earliest Records of Zen*. Berkeley; Los Angeles (California); London: University of California Press, 1999.
- Buswell, Robert E. Jr. "Songgwang-sa: The Monastery of the Shanga Jewel". *Korean Culture* 10-3, 1989, pp. 14-22.
- *The Zen Monastic Experience: Buddhist Practice in Contemporary Corea*. Princeton (New Jersey): Princeton University Press, 1992.
- y Robert Gimello. *Paths to Liberation: the Marga and Its Transformation in Buddhist Thought*. University of Hawaii Press, 1992.
- Callaway, Tucker N. *Zen Way Jesus Way*. Rutland; Tôkyô: Tuttle, 1992 (1976).
- Cleary, Thomas. *La esencia del Zen*. Barcelona: Kairós, 1991.
- Colomar, Jorge L. *El Zen y sus orígenes*. Barcelona: Martínez Roca, 1974.
- Collcutt, Martin. *Five Mountains: The Rinzai Zen Monastic Institution in Medieval Japan*. London: Harvard University Press, 1981.
- "Problems of Authority in Western Zen". En Kraft, Kenneth, ed. 1989, pp. 199-207.
- Cook, Francis D. *How to raise an Ox: Zen practice as taught in Zen Master Dogen's Shobogenzo*. Los Angeles: Center Publications, 1982.
- Courtois, Flora. *An experience of enlightenment*. Wheaton (Illinois): The Theosophical Publishing House, A Quest Book, 1986.
- Covell, John Carter y Yamada Sobin. *Zen at Daitokuji*. Tôkyô; New York; San Francisco: Kôdansha, 1974.
- *Zen's Core: Ikkyû's Freedom*. Seoul: Hollym International, 1980.
- Chadwick, David. *Thank you and O.K.: An american Zen Failure in Japan*. New York: Penguin Books, 1994.
- Chang, Chen-Chi. "The Nature of Zen Buddhism". *Philosophy East and West*, 6, 1956-1957, p. 333.
- *The Practice of Zen*. New York: Harper, 1959. Trad. al español bajo el título *La práctica del Zen*. Buenos Aires: La Pléyade, 1973.
- Crooked, Cucumber. *The Life and Zen Teachings of Shunryu Suzuki*. New York: Broadway Books, 1999.
- Deshimaru, Taisen. *El camino del inmediato satori*. Barcelona: Edicomunicación, 1981.
- *La práctica del Zen*. Barcelona: Kairós, 1983.

- *Questions to a Zen Master*. London: Rider, 1985. Trad. al español por Francisco F. Villalba bajo el título *Preguntas a un maestro Zen*. Barcelona: Kairós, 1985 (1982).
- *The Ring of the Way - Testament of a Zen Master*. New York: E.P. Dutton, 1987.
- *El cuenco y el bastón. 120 cuentos Zen*. Barcelona: Edicomunicación, 1991.
- *Il vero zen*. Trad. de Guido Alberti. Milano: SE, 1993.
- Dorfles, Guillo. “Apuntes sobre el Zen y sus cualidades comunicativas”. En *Símbolo, comunicación y consumo*. Barcelona: Lumen, 1967, pp. 247-265.
- Dornish, Margaret H. “Aspects of D. T. Suzuki’s Early Interpretations of Buddhism and Zen”. *The Eastern Buddhism* 3-1, Junio 1970, pp. 47-66.
- Dumoulin, Heinrich. “Bodhidharma und die Anfänge des Ch’an Buddhismus”. En *Monumenta Nipponica*, vol VII, 1951, pp. 67-83.
- *A History of Zen Buddhism*. Trad. del alemán por Paul Peachey. New York: Pantheon, 1963; Boston: Beacon Press, 1969.
- *Der Erleuchtungsweg des Zen in Buddhismus*. Traducción del alemán por John C. Maraldo bajo el título *Zen Enlightenmet: Origins and Meaning*. New York; Tôkyô: Weatherhill, 1979.
- “Zen”. En *The Encyclopedia of Religion*. New York: Macmillan, 1987.
- *Geschichte des Zen-Buddhismus. Band I: Indien und China*. Bern; München: Francke Verlag, 1985. Trad. al inglés por James W. Heisig y Paul Knitter bajo el título *Zen Buddhism: a History (India and China)*, vol. 1. New York: Macmillan; London, México D. F., New Delhi; Singapore; Sydney; Toronto: Simon & Schuster / Prentice Hall, 1994 (1988).
- *Geschichte des Zen-Buddhismus. Band II: Japan*. Trad. al inglés por James W. Heisig y Paul Knitter bajo el título *Zen Buddhism: a History (Japan)*, vol. 2. New York: Macmillan; London: Collier Macmillan, 1990 (1989).
- *Zen im 20 Jahrhundert*. Trad. del alemán por Joseph O’Leary bajo el título: *Zen Buddhism in the 20th Century*. New York: Weatherhill, 1995 (1992).
- y Ruth Fuller Sasaki. *The Development of Chinese Zen after the Sixth Patriarch in the Light of the Mumonkan*. Trad. y anotado por Ruth Fuller Sasaki. New York: First Zen Institute of America, 1953.
- Eliot Alexander. *Zen Edge*. New York: The Seabury Press, 1979.
- Ellwood, Robert S. *Alternative Altars: Unconventional and Eastern Spirituality in America*. Chicago: University of Chicago Press, 1979.
- Enomiya-Lassalle, Hugo M. *Zen-Buddhismus*. Koln: Verlag J.P. Bachem, 1966.
- *Zen - Way to Enlightenment*. London: Burns & Oates, 1967.
- *El Zen entre cristianos*. Barcelona: Herder, 1975a.
- *Zen, un camino hacia la propia identidad*. Bilbao: Mensajero, 1975b.

- *El Zen*. Bilbao: Mensajero, 1981 (1972).
- *La meditación, camino para la experiencia de Dios*. Santander: Sal Terrae, 1981.
- *Zazen y los Ejercicios de San Ignacio*. Madrid: Paulinas, 1985.
- *Living in the New Consciousness*. Boston; Shaftesbury: Shambhala, 1988. Trad al español bajo el título *Vivir en la nueva conciencia*. Madrid: San Pablo, 1988.
- *¿A dónde va el hombre?* Santander: Sal Terrae, 1982.
- *The practice of Zen meditation*. Wellingborough: Crucible, The Aquarian Press, 1990.
- *Zen y mística cristiana*. Madrid: Paulinas, 1991.
- Faure, Bernard. “La Volonte D'Orthodoxie: genealogie et doctrine du Bouddhisme Ch'an et l'Ecole du Nord - d'après l'une de ses chroniques, le Leng-chia shih-tzu chi (dbut du 8e s.)”. Tesis doctoral. Paris: Sorbonne, 1984.
- *Le traitè de Bodhidharma*. Paris: Le Mail, 1986a.
- “Bodhidharma as Textual and Religious Paradigm”. *History of Religions* 25-3, 1986b, pp. 187-198.
- “The Daruma-shû, Dôgen, and Sôtô Zen”. *Monumenta Nipponica* 42-1, 1987, pp. 25-55.
- *The Rhetoric of Inmediacy: A Cultural Critique of Chan/Zen Buddhism*. Princeton (New Jersey): Princeton University Press, 1991.
- *Chan Insights and Oversights: An Epistemological Critique of the Chan Tradition*. Princenton (New Jersey): Princeton University Press, 1993.
- Fields, Rick. *How the Swans Came to the Lake: A Narrative History of Buddhism in America*. Boston: Shambhala, (1992) 1981.
- Franck, Frederick, ed. *The Buddha Eye: An Anthology of the Kyoto School*. Berkeley y Los Angeles (California); London: University of California Press (Col. *Nanzan Studies in Religion and Culture*), 1982.
- Foult, T. Griffith. “The Ch'an Scool and Its Place in the Buddhist Monastic Tradition”. Tesis doctoral. Ann Arbor (Michigan): University of Michigan, 1976.
- “The Zen Institution in Modern Japan”. En Kraft, Kenneth, ed. 1989, pp. 157-177.
- “The Ch'an Tsung in Medieval China: School, Lineage or What?”. *The Pacific World*, 8 (Fall 1992), pp. 18-31.
- “Myth, Ritual, and Monastic Practice”. En *religion and Society in T'ang and Sung China*. Patricia Buckley Ebrey y Peter N. Gregory, eds. Honolulu: University of Hawaii Press, 1993.
- Fujioka, Daisetsu. “Gozan kyôdan no hatten ni kansuru ichi kôtatsu”. *Bukkyô shigaku* 6-2, 1957, pp. 47-66.
- “Zen'in nai ni okeru tôhanshû ni tsuite”. *Nihon rekishi* 148, 1960, pp. 19-28.

- “Zenshû no chihô denpa to sono juyôshô ni tsuite”. En *Nihon shûkyô-shi kenkyû Soshiki to dendô*. Kasahara Kazuo, ed. Tôkyô: Hôzôkan, 1967.
- “Ikkyû”. En Kashiwahara Yûsen y Sonoda Kôyû, eds. 1994 (1968), pp. 147-158.
- “Suzuki Daisetz”. En Kashiwahara Yûsen y Sonoda Kôyû, eds. 1994 (1968), pp. 241-249.
- Funaoka, Makoto. “Kamakura shoki ni okeru Zenshû seiritsu no shiteki igi”. *Shûgaku kenkyû* 24-1982, pp. 175-181.
- *Nihon Zenshû no seiritsu*. Chûsei Kenkyû Sensho. Tôkyô: Yoshikawa Kôbunkan, 1987.
- Furlong, Monica. *Merton: A Biography*. London: Collins, 1980.
- *Genuine fake: A Biography of Alan Watts*. London: Heinemann, 1986.
- Furuta, Shôkin. *Rinzai-roku no shisô*. Tôkyô: Shunjûsha, 1967.
- Gernet, Jacques. *Entretiens du Maître de Dhyana Chen-houei du Ho-tse (668-760)*. Hanoi: Publications de l'Ecole Française d'Extrême-Orient, 1949.
- Gilbert, Donald. *Jellyfish Bones*. Nevada City: Blue Dragon Press, 1980.
- *The Upside Down Circle: Zen laughter*. Grass Valley, (California): Blue Dolphin Publishing, 1988.
- Graham, Dom Aelred. *Zen Catholicism*. New York: Harcourt, Brace & World, 1963; Greenblatt, Kistin Yü. “Yun-ch’i Chu-hung, The Career of a Ming Buddhist Monk”. Tesis doctoral. New York: Columbia University Press, 1973.
- Habito, Rubén L. F. *El Aliento Curativo*. Madrid: San Pablo, 1994.
- *Total Liberation: Zen Spirituality and the Social Dimension*. Manila: Buencamino Press, 1986. Maryknoll (New York): Orbis Books, 1989. Trad. al español bajo el título *Liberación total*. Madrid: Paulinas, 1990.
- Hastel, Peter. *Bankei Zen*. New York: Grove Press, 1984.
- Heisig, James W. y John Maraldo, eds. *Rude Awakenings: Zen, the Kyoto School, and the Question of Nationalism*. Honolulu: University of Hawaii Press, 1994.
- Herrigel, Eugen. *El camino del Zen*. Buenos Aires: Paidós Orientalia, 1982.
- *The Method of Zen*. Trad. del alemán por R. F. C. Hull. London: Routledge & Kegan Paul, 1958.
- Hershock, Peter D. *Liberating Intimacy*. New York: State University of New York, 1996.
- Hira, Tomio. *Zen meditation and psychotherapy*. Tôkyô; New York: Japan Publications, Inc., 1989.
- Hirano, S., ed. *Ikkyû oshô nenpû no kenkyû*. Kyôto: Zen Bunka Kenkyû-jo, 1977.
- Hisamatsu, Shin’ichi. “Zen and the Various Acts”. *Chicago Review*, 1958.
- “Zen: Its Meaning for Modern Civilization”. *The Eastern Buddhist* 1-1, 1965.

- Hori, G. Victor Sôgen. "Teaching and Learning in the Rinzai Zen Monastery". *Journal of Japanese Studies* 20-1, 1994, pp. 25-32.
- Hu, Shih. "The Development of Zen Buddhism in China", *The Social and Political Science Review*. 15-4, 1932, pp. 475-505.
- "Ch'an (Zen) Buddhism in China: Its History and Method". *Philosophy East and West* 3, Abril 1953, pp. 3-24.
- "An Appeal for a Systematic Search in Japan for Long-hidden T'ang Dynasty Source Materials of the Early History of Zen Buddhism", *Bukkyô to bunka*. 1960, pp. 15-23.
- Humphreys, Christmas. *Zen Buddhism*. London: Heinemann, 1949. Reed. en London: Allen & Unwin, 1958.
- *Sixty Years of Buddhism in England (1907-1967)*. London: Buddhist Society, 1968.
- Ichikawa, Hakugen. *Ikkyû: Ransei ni ikita zensha*. Tôkyô: Nihon Hôsô Shuppan Kyôkai, 1970.
- y Yanagida Seizan, eds. *Chûsei zenka no shisô*. (*Nihon shisô taikei*, vol. 16). Tôkyô: Iwanami Shoten, 1972.
- Ienaga, Saburô. "Dôgen no shûkyô no rekishiteki seikaku". En *Chûsei Bukkyô shisônshi kenkyû* 1947, pp. 46-63. Ed rev. Tôkyô: Hôzôkan, 1960.
- Ikeni, Y. y Taisen Deshimaru. *Zen y autocontrol*. Barcelona: Kairós, 1990.
- Imaeda, Aishin. *Zenshû no rekishi*. Tôkyô: Shibundô, 1962a.
- "Zenshû-sengoku jidai chûshin ni". *Rekishi kyôiku* 10-8, 1962b, pp 9-17.
- "Sôtôshû Wanshi-ha no hatten to Asakura-shi". *Nihon Bukkyô* 21, 1965, pp. 21-130.
- *Japanese Zen*. Tôkyô: International Society for Educational Information (Understanding Japan, 46), 1983 (1965).
- "Sôtôshû no hatten". En Kawasaki y Kasahara, eds. *Shûkyô-shi*. Tôkyô: Yamakawa Shuppansha, 1966a.
- "Chûsei Zensô no seikatsu". *Kokubungaku: kaishaku to kanshô*, 31-12, 1966b, pp. 215-223.
- "Eisai no shin Bukkyô undô". *Rekishi kyôiku* 14-9, 1966c, pp. 65-72.
- "Zen tokôshitsu". En Nishitani Keiji, et al., eds. *Kôza Zen*, 5, 1968.
- *Chûsei Zenshû-shi no kenkyû*. Tôkyô: Tôkyô Daigaku Suppankai, 1970.
- "Muromachi jidai ni okeru Zenshû no hatten". En Nakamura Hajime et al., eds. *Ajia Bukkyô-shi Nihon-hen*, 6, *Muromachi Bukkyô*, 6. Tôkyô: Kôsei Shuppansha, 1972.
- Ital, Gerta. *The Master, the monks and I: Western Woman's Experience of Zen*. London: Crucible, Thornsons Publishing Group, 1987.

- *On the Way to Satori: A Woman's Experience of Enlightenment*. Longmead, Shaftesbury, Dorset: Element Books Ltd. 1990.
- Izutsu, Toshihiko. *El Koan Zen*. Madrid: Eiras, 1978.
- Johnston, William. *Christian Zen*. New York: Harper & Row, 1971.
- *Silent Music: The science of meditation*. Glasgow: Fontana/Collins, 1974. Trad. al español bajo el título *La música callada*. Madrid: Paulinas, 1990.
- Jorgensen, John. "The 'imperial' lineage of Ch'an Buddhism: the role of Confucian ritual and ancestor worship in Ch'an's search for legitimation in the mid-T'ang Dynasty". *Papers on Far Eastern History*. 35. The Australian National University, Department of Far Eastern History, 1987, pp.89-133
- "Why not take all of me? - the relics of Hui-nêng". Manuscrito sin publicar del seminario realizado en Abril de 1988. The Australian National University, Department of Far Eastern History, 1988, 47 pp.
- Kadowaki, Kakichi J. *Zen and the Bible*. Hardmondsworth: Penguin Group / Arkana, 1989. Hay trad. al español bajo el título *El Zen y la Biblia*. Madrid: Paulinas, 1985.
- Kang, Kung Ki. "A Study on the Thought of Jinul's Sudden-Enlightenment and Gradual Practice". Theses Collection. Vol. 15. The Humanities Research Insititute, Jeonbug National University, Korea, 1985.
- *Buddhism and Christianity. Thomas Merton and Buddhism: A Comparative study of the Spiritual Thought of Thomas Merton and that of National Teacher Bojo*. Disertación para la New York University, Seoul: Minjok Mun Hwa Sa, 1986.
- Kapleau, Philip. *Wheel of death: writings from Zen Buddhist and other sources on Death-Rebirth-Dying*. London: Allen and Unwin, 1972.
- "The Private Encounter with the Master". En Kraft, Kenneth, ed. 1989, pp. 44-69.
- , ed. *The Three Pillars of Zen*. Garden City: Anchor Books/ Doubleday, 1980a.
- *Zen: Dawn in the West*. London: Rider, 1980b.
- *Zen y su práctica en Occidente*. México: Árbol, 1988.
- Katagiri, Dainin. *Returning to silence: Zen practice in daily life*. Boston; London: Shambhala, 1988.
- Katô, Shûichi y Yanagida Seizan. *Nihon no Zen goroku: Ikkyû*. Tôkyô: Kôdansha, 1977.
- Kasulis, T. P. *Zen Action / Zen Person*. Honolulu: University of Hawaii Press, 1981.
- Keel, Hee-Sung. *Chinul: Founder of the Korea Son Tradition*. New York: U. C. Regents, 1984.
- Kim, Hee-Jin. *Dôgen Kigen-Mystical Realist*. Tucson: The University of Arizona Press, 1975.
- Kodera, Takashi James. *Dogen's formative years in China: a historical study and annotated translation of the Hokyo-ki*. London: Routledge & Kegan Paul, 1980.



- Kondo, Akihisa. "Zen in Psychotherapy: The Virtue of Sitting". *Chicago Review*, 1958.
- Kraft, Kenneth. "Zen Master Daito". Tesis doctoral inédita. Princeton University. 1984.
- ed. *Zen: Tradition & Transition*. New York: Grove Press, 1989 (1988).
- "Recent Developments in North American Zen". En Kraft, Kenneth ed. 1989, pp. 178-198.
- *Eloquent Zen. Daitô and Early Japanese Zen*. Honolulu: University of Hawaii Press, 1992.
- Ku, Y.H. *History of Zen*. Publicada privadamente por Y.H. Ku, Emeritus Professor, Univ. of Pennsylvania, 1979.
- Kusan, Sunim. *The Way of Korean Zen*. New York; Tôkyô: Weatherhill, (1989) 1985.
- Layman, Emma. *Buddhism in America*. Chicago: Nelson-Hall, 1976.
- Leggett, Trevor. *The Warrior Koans: early Zen in Japan*. London; Boston: Arkana Paperbacks Routledge Inc., 1985.
- Leigh, Dub. *Zen Approach to Body Therapy: from Rolf to Feldenkrais to Tanouye Roshi*. Honolulu: University of Hawaii Press & Institute for Zen Studies, 1987.
- Lenoir, Frédéric. *La rencontre du bouddhisme et de l'Occident*. Paris: Fayard, 1999.
- Linssen, Robert. *El Zen*. México: Diana, 1976.
- *Essays sur le Bouddhisme en général et sur le Zen en particulier*. 2 vol. Bruselas: Éditions Être Libre, 1954.
- Lin Shich-chan, ed. *Liu-tsu Fa-pao T'an-ching*. T'ai-nan City (Taiwan): T'ien-ch, 1988.
- Lo Hsiang-Lin. *Kwang-hsiao Monastery of Canton during the T'ang with reference to Sino-Indian Relations*. Hong Kong: Institute of Chinese Culture, 1960.
- Loori, John Daido. *Mountain Record of Zen Talks*. Boston & London: Shambhala, 1988.
- Lopez, Donald, ed. *Curators of the Buddha: The Study of Buddhism under Colonialism*. Chicago: University of Chicago Press 1995.
- 1995
- Low, Albert. "Master Hakuin's Gateway to Freedom". En Kraft, Kenneth, ed. 1989, pp. 88-104.
- Loy, David. "Is Zen Buddhism?". *The Eastern Buddhist* 28-2, 1995 (Nishida Kitarô Memorial Issue), pp. 273-286.
- Maezumi, Hakuyu Taizan and Glassman, Bernard Tetsugen, eds. *The Hazy Moon of Enlightenment: on Zen practice III*. Los Angeles: Center Publications, 1978.
- McRae, John R. *The Northern School and the Formation of Early Ch'an Buddhism*. Honolulu: University of Hawaii Press, 1986.
- "Ch'an commentaries on the Heart Sutra: Preliminary Inferences on the Permutation of Chinese Buddhism". *The Journal of The International Association of Buddhist Studies* 1988, 11-2, pp. 87-115.

- “The Story of Early Ch’an”. En Kraft, Kenneth, ed. 1989, pp. 125-139.
- “Encounter Dialogue and Transformation in Ch’an”. En Robert Buswell y Robert Gimello, eds. Honolulu: University of Hawaii Press, 1992.
- Merzel, Dennis Genpo. *The Eye Never Sleeps: striking to the heart of Zen*. Boston; London: Shambhala, 1991.
- Merton, Thomas. *Zen and the Birds of Appetite*. New York: New Directions, 1968. Trad. al español bajo el título *El Zen y los pájaros del deseo*. Barcelona: Kairós, 1999 (1972).
- Mitchell, Elsie. *Sun Buddhas, Moon Buddhas – a Zen Quest*. New York; Tôkyô: Weatherhill, 1973.
- Miura, Isshû y Ruth Fuller Sasaki. *Zen Dust: The history of the Kôan and Kôan Study in Rinzai (Lin-chi) Zen*. New York: Harcourt, Brace & World / New York; Tôkyô: Weatherhill, 1966.
- Mizuno, Kôgen y Hirata Takashi. *Dôgen: Rinzai Zenkashû*. Tôkyô: Tamagawa Daigaku Shuppan-bu, 1972.
- Moreno Lara, Javier. *Zen, la conquista de la realidad*. Barcelona: Barral, 1978.
- Mori, Taikyô, ed. *Ikkyû Oshô zenshû*. Tôkyô: Kôyû-an, 1913.
- Morinaga, Sôkô. *Pointers to Insight: The Life of a Zen Monk*. London: Zen Centre, 1985.
- “My Struggle to Become a Zen Monk”. En Kraft, Kenneth, ed. 1989, pp. 13-29.
- Morisawa, Jackson S. *The secret of the target*. New York; London: Routledge, 1988.
- Motobuchi, Mitsuo. “Zen”. *Pacific Friend* 16 -1, 1988, pp.1-10.
- Mountain, Marian. *The Zen environment: the impact of Zen meditation*. New York: Bantam, 1983.
- Mullikin, Mary A. and Hotchkis, Anna M. *The Nine Sacred Mountains of China - an illustrated record of pilgrimages made in the years 1935-1936*. Hong Kong: Vetch & Lee Ltd., 1973.
- Murata Tahei. *Ningen Ikkyû*. Tôkyô: Chôbunsha, 1963.
- Nakamura, Hajime. “Zen ni okeru seisan to kinrô no mondai”. En *Zen Bunka* 1, 1955.
- Nakao, Ryôshin. “Dainichibô Nônin no Zen”. *Shûgaku kenkyû* 26 (anual, 1984), pp. 221-235.
- Nakagawa, Soen. *Endless Vow: The Zen Path of Soen Nakagawa*. Boston: Shambala, 1996.
- Nan Shin (Amphoux Nancy). *Diary of a Zen nun*. London: Rider, 1987.
- Nhat Hanh, Thich. *Claves del Zen*. Salamanca: Sígueme, 1978.
- *Hacia la paz interior*. Barcelona: Plaza y Janés, 1997.
- Nielsen, Niels C. Jr. “Zen Buddhism and the Philosophy of M. Heidegger”. *Acts of the*

- International Congress of Philosophy*, 10, p. 131.
- Nishitani, Keiji et al., eds. *Kôza Zen*, 7 vols. Tôkyô: Chikuma Shobô, 1968.
- *Shûkyô to wa nani ka*. Tôkyô: Shobunsha 1961. Trad. al inglés por Jan Van Bragt bajo el título *Religion and Nothingness*. Prólogo por Winston L. King e introducción por Jan Van Bragt. Berkeley; Los Angeles (California); London: University of California Press (Col. *Nanzan Studies in Religion and Culture*), 1982.
- Ogata, Sohaku. *Zen for the West*. London: Rider, 1959.
- Ôkubo Dôshû. *Dôgen Zenji-den no kenkyû*. Tôkyô: Chikuma Shobô, 1966.
- Parker, Joseph D. “Contested Orthodoxies in Five Mountains Zen Buddhism”. En Tanabe, George J. Jr, ed. 1999, pp. 423-434.
- Pine, Red. *The Zen Teaching of Bodhidharma*. New York; Tôkyô: Weatherhill, 1992 (1987) Versión al español por Miguel Portillo, bajo el título *Bodhidharma: enseñanzas Zen*. Barcelona: Kairós, 1995.
- Powell, Robert. *Zen and Reality*. London: Allen & Unwin, 1961.
- “Contemporary Zen Buddhist Tracts for the Laity”. En Tanabe, George J. Jr, ed. 1999, pp. 487-498.
- Powell, William Frederick. “The Record of Tung-shan: An Analysis of Pedagogic Style in Ch'an Buddhism”. Tesis doctoral. University of California at Berkeley, 1982. Honolulu: University of Hawaii Press, 1986.
- Preston, David L. *The social Organization of Zen Practice: Constructing Transcultural Reality*. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 1988.
- Ringrose, Hans. “Zen meditation Western style”. *The Eastern Buddhist* 19-1, 1986, pp. 123-126.
- Samy, Ama. *Vacío y Plenitud*. Madrid: San Pablo, 1995.
- Sanford, James H. *Ikkyû Shôjun: A Zen monk of Fifteenth Century Japan*. Tesis doctoral. Cambridge: Harvard University Press, 1972.
- *Zen-man Ikkyu*. Chico (California): Scholars Press, 1981.
- “Ikkyû”. *Kodansha Encyclopedia of Japan*, vol 3. Tôkyô: Kôdansha, 1983, pp. 269-270.
- Santos Nalda, José. *Zen. La sabiduría práctica*. Barcelona: Paidofrito, 1993.
- Sato, Giei, Eshin Nishimura y Bardwell L. Smith. *Unsui: A Diary of Zen Monastic Life*. Honolulu: University of Hawaii Press, 1993 (1973).
- Satô, Koji y Kuzunishi Sosei. *The Zen life*. Tôkyô; New York: Weatherhill, 1991 (1977).
- Satô, Tatsugen. “Hokusô sôrin no keizai seikatsu”. *Komazawa Daigaku Bukkyôgakubu kiyô* 25, 1967, pp. 14-28.
- Sayama, Mike K. *Samadhi: Self-Development in Zen, Swordsmanship, and Psychotherapy*. Albany (New York): State University of New York Press, 1986.

- Schlüter, Ana María. *El camino del despertar en los cuentos*. Brihuega (Guadalajara): Zendo Betania, 1996.
- Seager, Richard Hughes. *The World's Parliament of Religions: The East/West Encounter, Chicago, 1893*. Bloomington: Indiana University Press, 1992.
- Sekida, Katsuki. *Zen Training: Methods and Philosophy*. New York; Tokyo: Weatherhill, 1975.
- . *Zazen*. Barcelona: Kairós, 1992.
- Sekiguchi, Shindai. *Daruma daishi no kenkyû*. Tôkyô: Shujûnsha, 1969.
- . *Zen: a manual for Westerners*. San Francisco: Japan Publications Trading Co., 1970.
- Senzaki, Nyogen. *Zen Meditation*. Tôkyô: Poukkasha, 1936.
- y Robert McCandless. *Buddhism and Zen*. New York: Philosophical Library, 1953.
- Seo, Kyung-bo. *Zen Master. Korean Zen Approached Through the Chodangjip*. Walnut Creek (California): Cho Ke Mountain Zendo, ca. 1960.
- Seung Sahn. *Only Don't Know - the teaching letters of Zen Master Seung Sahn*. San Francisco: Four Seasons Foundation, 1985.
- . *Ten Gates: The Kong-An Teaching of Zen Master Seung Sahn*. Cumberland: Primary Point Press, 1987.
- Snyder, Gary. *Earth House Hold: Technical Notes and Querries to Fellow Dharma Revolutionaries*. New York: New Directions Publishing Co., 1969a.
- Shainberg, Lawrence. *Ambivalent Zen: One Man's Adventures on the Dharma Trail*. London: Pantheon, 1996.
- Sharf, Robert H. "The Zen of Japanese Nacionalism". *History of Religions* 33, 1, 1993, pp. 1-43. Reimpresión en Donald Lopez, ed. 1995, pp. 107-160.
- . "Whose Zen? Zen Nationalism Revisited". En Heisig, James W. y John Maraldo, eds. 1994.
- Shêng-Yen. *Faith in Mind: A Guide to Ch'an Practice*. Elmhurst (New York): Dharma Drum Publications, 1987.
- . "Zen Meditation". En Kraft, Kenneth, ed. 1989, pp. 30-43.
- Shibata, Masumi. *Les Maitres du Zen au Japon*. Paris: Editions G.-P. Maisonneuve & Larose, 1969.
- Shibayama, Zenkei. *Gôko fûgetsushû*. Ôsaka: Sôgensha, 1969.
- . *A flower does not talk: Zen essays*. Rutland; Tôkyô: Tuttle, 1970.
- Shimano, Eidô Tai. "Zen Koans". En Kraft, Kenneth, ed. 1989, pp. 70-87.
- Sidor, Ellen S., ed. *A Gathering of Spirit: Women Teaching in American Buddhism*. Cumberland, RI: Primary Point Press, 1987.

- Soei Yoneda y Kôei Hoshino. *Zen Vegetarian Cooking*. Tôkyô; New York: Kôdansha 1998 (1982).
- Sogen, Asahina. *Zen*. Tôkyô: Sakane, 1954.
- Sogen, Omori. *Sanzen Nyumon*. Tôkyô: Shunyusha, 1964. Trad. al inglés por Hosokawa, Dogen y Yoshimoto Roy con intr. por Trevor Legget, bajo el título *An Introduction to Zen Training*. Kegan Paul, 1996.
- Sohl, Robert and Audrey Carr, eds. *Games Zen Masters Play: Writings of R.H. Blyth*. New York: A Mentor Book, 1976.
- St. Ruth, Diana y Richard St. Ruth. *The Simple Guide to Zen Buddhism*. New York: Global Books, 1998.
- Stevens, John. *Lust for Enkightenment: Buddhism and Sex*. Boston: Shambhala, 1991.
- *Three Zen Masters: Ikkyû, Hakuin, Ryôkan*. Tôkyô: Kôdansha, 1993.
- Suzuki, Daisetz T. *Essays in Zen Buddhism*. 3 vols. London: Luzac, 1927, 1933, 1934. Reimpresión en París: Albin Michel, 1940-43; London: Rider, 1970 (1949, 1950, 1951) y New York: Grove Press, 1961 (1949). Trad. al español bajo el título *Ensayos sobre el budismo Zen*. 3 vols. Buenos Aires: Kier, 1986 (1979).
- *Training of the Zen Buddhist Monk*. Kyôto: The Eastern Buddhist Society, 1934.
- *An Introduction to Zen Buddhism*. New York: Philosophical Library, 1949a (1934). London: Rider, 1969. Versión en español de la obra alemana *Die Grosse Befreiung. Einführung in den Zen-Buddhismus*, titulada *Introducción al budismo Zen*. Bilbao: Mensajero, 1992.
- *The Zen Doctrine of no Mind: the Significance of the Sutra of Hui-neng*. London: Rider, 1986 (1949b).
- “Zen and Pragmatism”. *Philosophy East and West* 4-2, 1952b.
- “A Reply to Hu Shih”, *Philosophy East and West* 3, Abril 1953, pp. 25-46. Reimpresión en *Studies in Zen* en 1975, pp. 135-64, precedida por un resumen de los argumentos de Hu Shih en las pp. 129-35.
- “The Awakening of a New Consciousness in Zen”. *Eranos-Jahrbuch*, 23. Zürich: Rhein-Verlag, 1955a.
- *Living by Zen*. London: Rider, 1950. Munich: O.W. Barth-Verlag, 1955b.
- “*Studies in Zen*”. New York: Philosophical Library; London: Rider, 1975 (1955).
- “Zen: A Reply to V. M. Ames”. *Philosophy East and West* 5, 1955-1956.
- *Mysticism Christian and Buddhist*. London: Allen & Unwin, 1957.
- *The Great Deliverance*. Zürich: Rhein-Verlag, 1958. Trad. al español bajo el título *La gran liberación*. Bilbao: Mensajero, 1972.
- *Essentials of Zen Buddhism*. London: Rider, 1963b.
- “Professor Rudolph Otto on Zen Buddhism”. *The Eastern Buddhist* 3, 1970, pp. 93-116.

- *Budismo Zen*. Selección de ensayos realizada por Christmas Humphreys. Trad. al español por Agustín López Tobajas. Barcelona: Kairós, 1986 (1985).
- , Erich Fromm y Richard De Martino. *Zen Buddhism and Psychoanalysis*. New York: Harper & Row, 1970 (1960). Trad. español bajo el título *Budismo Zen y Psicoanálisis*. México: FCE, 1964.
- Suzuki, Shunryu. *Zen Mind, Beginner's Mind: Informal talks on Zen meditation and practice*. New York, Tôkyô: Weatherhill, 1975 (1970). Trad. al español bajo el título *Mente Zen, mente de principiante*. Buenos Aires: La Frambuesa, 1977.
- Suzuki, Taisan. *Zenshû no chihô hatten*. Kyôto: Unebi Shobô, 1942.
- “Sôtô Zen no gufu to sono gegosha”. En Itô Tasaburo, ed. *Kokumin seikatsu-shi kenkyû*. 5 vols. Tôkyô: Yoshikawa Kôbunkan, 1957-1962.
- “Chihô jîin no seiritsu to tenkai”. *Chihô-shi kenkyû* 14, 1964, pp. 6-8.
- Suzuki, Tesshin, ed. *Suzuki Shosan Donin Zenshu*. Tokyo: Sankibô Busshôrin, 1962.
- Takanyanagi, Mitsutoshi. *Ashikaga Takauji*. Tôkyô: Shunjûsha, 1966.
- Tamamura, Takeji. “Zensô shôgô kô”. *Nihon Zenshûshi ronshû*, 1 (1941). Reed. en Tôkyô: Shibunkaku, 1981a, pp. 21-94.
- “Nihon Zenshû no denrai”. *Nihon Zenshûshi ronshû*, 1, (1946). Reed. en Tôkyô: Shibunkaku, 1981b, pp. 833-848.
- “Nanbokuchô-Muromachi jidai no tenkai: Kyôdan”. En *Dôgen zen no rekishi*. Kagamishima Genryû y Tamaki Kôshirô, eds. *Koza Dôgen*, 2. Tôkyô: Shujûnsha, 1980, pp. 70-108.
- Tanahashi, Kazuaki, ed. *Moon in a dewdrop: writings of Zen Master Dogen*. San Francisco: North Point Press. 1985.
- Tsuji, Kaichi. *Kaiseki: Zen Tastes in Japanese Cooking*. Tôkyô: Kôdansha, 1972.
- Tsuji, Zennosuke. *NihonBukkyôshi*. 10 vols. Tôkyô: Iwanami Shoten, 1944-1955.
- Tôgô Toyohara. *Ryôkan zenshû*. 2 vols. Tôkyô: Sôgensha, 1959.
- Tworckov, Helen. *Zen in America: Profiles of Five Teachers*. San Francisco: North Point Press, 1989. Reed. en New York: Kôdansha, 1994.
- Uchiyama, Koshô. *Approach to Zen: the reality of Zazen*. San Francisco: Japan Publications Inc., 1973.
- Ui, Hakuju. *Zenshû-shi kenkyû*. Tôkyô: Iwanami Shoten, 1939.
- *Dai-ni Zenshû-shi kenkyû*. Tôkyô: Iwanami Shoten, 1942b.
- Varenne, Jean Michele. *El Zen. Oriente secreto*. Barcelona: Juan Granica, 1988.
- Viallet, François Albert. *Zen, la otra vertiente*. Bilbao: Desclée de Bouwer, 1973.
- Victoria, Brian. *Zen at War*. New York: Weatherhill, 1997.
- Vietta, Egon. “Heidegger y el maestro Zen”. *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 17, 1957.
- van de Wetering, Janwillem. *The Empty Mirror: Experiences in a Japanese Monas-*

- tery. New York: Pocket Books, 1972; Boston: Houghton Mifflin, 1974.
- *A Glimpse of Nothingness: Experiences in an American Zen Community*. Boston: Houghton Mifflin, 1975.
- von Dürckheim, Karlfried Graf. *The Japanese Cult of Tranquility*. Trad. del alemán por Eda O'Shiel. London: Rider, 1960.
- *Cómo conocerse*. Barcelona: Iberia, 1964.
- *La vida cotidiana, ejercicio de superación moral*. Barcelona: Iberia, 1965.
- *Hara: the vital centre of Man*. London: Mandala Book, Unwin Paperbacks, 1977.
- *El doble origen del hombre*. Santiago de Chile: Cuatro Vientos, 1982.
- *El Zen y nosotros*. Bilbao: Mensajero, 1978.
- *Meditar, para qué y por qué*. Bilbao: Mensajero, 1981.
- *Japón, la cultura de la quietud*. Bilbao: Mensajero, 1984.
- Waldberg, Michel. *Los bosques del Zen*. Madrid: Espasa Calpe, 1978.
- Walker, Susan. *Voz desde el silencio*. Madrid: San Pablo, 1993.
- Wandenfels, Hans. *Absolute Nothingness: Foundations for a Buddhist-Cristian Dialogue*. Berkeley; Los Angeles (California); London: University of California Press (Nanzan Studies in Religion and Culture), 1980.
- Watts, Alan W. *The Spirit of Zen*. London: Murray, 1958; New York: Grove Press, 1958a.
- "Beat Zen, Square Zen". *Chicago Review*, 1958b.
- *This is It*. New York: Vintage, 1958c.
- *The Way of Zen*. New York: Pantheon, Harmondsworth, Middlesex, Penguin Books, 1957. Trad. italiana titulada *Lo Zen*. Milano: Bompiani, 1959. Trad. francesa titulada *Le bouddhisme Zen*. Paris: Payot, 1960. Trad. al español por Juan Adolfo Vázquez bajo el título *El camino del Zen*. Barcelona: Edhasa, 1984 (1975).
- *Zen and the Beat Way*. Rutland, Tôkyô: Tuttle, 1997.
- Wetering, Janwillen van de. *El espejo vacío: experiencias en un monasterio Zen*. Barcelona: Kairós, 1975.
- Wilson Ross, Nancy, ed. *The World of Zen*. New York: Random House, 1960.
- Wienpahl, Paul. *The matter of Zen*. London: George Allen & Unwin, 1965.
- Wu, John C.H. (Wu Ching-Hsiung). *The Golden Age of Zen*. Taipei: National War College and Committee on the Compilation of the Chinese Library, 1967
- Yampolsky, Philip B. *The Platform Sutra of the Sixth Patriarch*. New York: Columbia University Press (Record of Civilization: Sources and Studies, 76), 1967.
- *The Zen Master Hakuin: Selected Writings*. New York: Columbia University Press, 1971.

- “The development of Japanese Zen”. En Kraft, Kenneth, ed. 1989, pp. 140-156.
- Yanagida, Seizan. “Mujaku Dôchû no gakumon”. *Zengaku Kenkyû* 55, 1966, pp. 14-55.
- *Shoki zenshûshisho no kenkyû*. Kyôto: Hôzôkan, 1967a.
- “Rinzai no kafû”. *Nihon no bukkyô*, vol. 9. Tôkyô: Chikuma Shobô, 1967b.
- “Chûgoku Zenshûshi”. En Nishitani Keiji et al., eds. *Kôza Zen*, 3, 1968.
- *Daruma no goroku*. Zen no goroku 1. Tôkyô: Chikuma Shobô, 1969.
- *Rinzai nôto*. Tôkyô: Shujûnsha, 1971.
- y Umehara Takeshi. *Mu no tankyû. Bukkyo no shisô* 7. Tôkyô: Kadokawa Shoten, 1969.
- Yokoi, Yuho. *Zen Master Dogen: An Introduction with Selected Writings*. New York: Weatherhill, 1990.
- Yom Mu-woong. “The life and thought of Han Yong-woon”. En *Buddhist Culture in Korea*, Korean Culture Series 3. Editado por la International Cultural Foundation, Seoul: The Si-sa-yong-o-sa Publishers, Inc., pp. 97-117.
- Yoshioka, Tôichi. *Zen*. Trad. por Maezumi Hakuyu, Peter Gregory y Don Kenny. Fotografías por Hirota Shôkei. Ôsaka: Hoikusha, 1992 (1978).
- Yuasa, Yasuo. “Nihon shisôshi ni okeru bukkyô kenkyû no arikata wo megutte”. *Tôyô gakujutsu kenkyû* 21-1, 1982, pp. 19-41.
- Yusa, Michiko. *Zen & philosophy : an intellectual biography of Nishida Kitaro*. Honolulu: University of Hawai'i Press, 2002.

## ARTE EN ASIA ORIENTAL

- AA.VV. “Número sobre Japón”. *El Paseante*, 6. Madrid, 1987.
- AA.VV. “Número triple sobre taoísmo y arte chino”. *El Paseante*, 20-22. Madrid, 1993.
- Abbate, Francesco. *Japanese Art and Korean Art*. London: Octopus, 1972.
- Adachi, Barbara. *Living Treasures of Japan*. Tôkyô; New York; San Francisco: Kôdansha, 1973.
- Anesaki, Masaharu. *Buddhist Art in its relations to Buddhist ideals with special reference to Buddhism in Japan*. Boston; New York: Houghton Mifflin, 1923.
- *Art, Life and Nature in Japan*. Introducción a la nueva ed. por Terence Barrow. Rutland, Tôkyô: Tuttle, 1973 (1932).
- Ashihara, Yoshinobu. *The Hidden Order*. Tôkyô: Kôdansha, 1989 (1986).
- Binyon, Laurence. *The Spirit of Man in Asian Art*. New York: Dover, 1965.
- Boger, H. Patterson. *The Traditional Arts of Japan*. London: Allen & Unwin; New York: Crown, 1964.



- Bowie, Theodore. *East-West in Art*. Bloomington: Indiana University Press, 1967.
- Watson, Burton. *Records of the Grand Historian of China*. New York: Columbia University Press, 1961.
- *The Complete Works of Chuang Tzu*. New York: Columbia University Press, 1968.
- Cervera Fernández, Isabel. *Arte chino (I y II)*. Madrid: Historia 16 (Historia del Arte, 25 y 26), 1989.
- Cirlot, Juan E. *Arte Oriental*. Barcelona: Gustavo Gili (Diccionario Universal del arte y de los artistas), 1969.
- Clunas, Craig. *Art in China*. Oxford; New York: Oxford University Press, 1997.
- Ch'ang, Chung-Yüan. *Creativity and Taoism: A Study of Chinese Philosophy, Art and Poetry*. New York: ed. desc., 1963.
- Fenollosa, Ernest. *Epochs of Chinese and Japanese Art*. 2 vols. New York: Dover, 1963.
- García Gutiérrez, Fernando. *El arte del Japón*. Madrid: Espasa Calpe (Summa Artis, 21), 1979 (1967).
- *Japón y Occidente: Influencias recíprocas en el arte*. Sevilla: Guadalquivir, 1990.
- García-Ormaechea y Quero, Carmen. *Las claves del arte oriental*. Barcelona: Ariel / Asin, 1988b.
- *El Arte indio*. Madrid: Historia 16 (Historia del Arte, 24), 1991.
- Hetl-Kuntze, H. *Far Eastern Art*. London: Thames & Hudson, 1969.
- Hutt, Julia. *Understanding Far Eastern Art*. Oxford: Phaidon, 1987.
- Ienaga, Saburô. *Japanese Art: A Cultural Appreciation*. New York; Tôkyô: Weatherhill / Heibonsha (The Heibonsha Survey of Japanese Art 30), 1979.
- Japanese Arts Library*. 11 vols. Tôkyô; New York; San Francisco: Kôdansha / Shibundô, 1979.
- Jarves, James Jackson. *A Glimpse at the Art of Japan*. Rutland; Tôkyô: Tuttle, 1984 (1876).
- Kageyama, Haruki. *The Arts of Shinto*. Tôkyô: Weatherhill / Shibundo (Arts of Japan). New York; Tôkyô: Weatherhill / Heibonsha (The Heibonsha Survey of Japanese Art, 4), 1973.
- Kakudo, Yoshiko. *The Art of Japan*. San Francisco: Chronicle Books, 1991.
- Kawakita, Michiaki. *Modern Currents in Japanese Art*. New York; Tôkyô: Weatherhill / Heibonsha (The Heibonsha Survey of Japanese Art, 24), 1974.
- Kidder, J. Edward, Jr. *The Birth of Japanese Art*. New York; Washington D. C.: Praeger, 1965.
- *El Arte del Japón*. Madrid: Cátedra, 1984.

- Kim Lee, Sue-Hee. “La presencia del Arte de Extremo Oriente en España a fines del siglo XIX y principios del siglo XX”. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense, 1988.
- Kitara, Ikuya, Matsumoto Misao y Matsuda Akira. *The Encyclopedia of Musical Instruments: The Shakuhachi*. Tôkyô: Ongakusha, 1990.
- Kuno, Takeshi. *A Guide to Japanese Sculpture*. Tôkyô: Maruyama, 1963.
- Kurata Bunsaku. *Butsuzô no mikata*. Tôkyô: Daiichihôki Shuppansha, 1965.
- Langdon, Warner. *The Enduring Art of Japan*. New York: Grove Press, 1988 (1958).
- Lee, Sherman E. *A History of Far Eastern Art*. Englewood Cliffs (New Jersey): Prentice-Hall; New York: Harry New Abrams, 1964.
- . *Japanese Decorative Style*. New York: Harper & Row, 1972.
- Lesoualch, Theo. *Pintura japonesa*. Madrid: Aguilar (Historia General de la pintura, 25), 1969.
- Ling Yu-T'ang. *The Chinese Theory of Art*. London: William Heinemann, 1967. Trad. al español bajo el título *Teoría china del arte*. Buenos Aires: Sudamericana, 1968.
- Maillard, Chantal. *La sabiduría como estética. China*. Madrid: Akal, 1995.
- Marra, Michele. *Modern Japanese Aesthetics: A Reader*. Hawaii: University of Hawaii Press, 1999.
- Mason, Penelope. *History of Japanese Art*. New York: Harry New Abrams, 1993.
- Munsterberg, Hugo. *The arts of China*. Rutland; Tôkyô: Tuttle, 1990 (1972).
- . *The Arts of Japan*. Rutland: Tuttle, 1957.
- Noma, Seiroku. *The Arts of Japan: Ancient and Medieval*. 2 vols. Trad. y adaptado por John Rosenfield. Tôkyô; New York: Kôdansha, 1978 (1966).
- Pilgrim, Richard B. *Buddhism and the Arts of Japan*. Chambersburg (Pennsylvania): Anima Books, 1993 (1981).
- Pischel, Gina. *Breve historia del arte chino*. Barcelona: Labor, 1967.
- Racionero, Luis. *Textos de estética taoísta*. Madrid: Alianza, 1983.
- Riviere, Jean Marie. *El arte y la estética del budismo*. México D. F.: Universidad Nacional, 1958.
- Sanford, James H. “Shakuhachi Zen: The Fuke-shû and Komusô”. *Monumenta Nipponica* 32, 1977.
- Screech, Timon. “The Strangest Place in Edo: The Temple of the Five Hundred Arhats”. *Monumenta Nipponica* 48, 4, 1993, pp. 407-428.
- Seckel, Dietrich. *The Art of Buddhism*. Trad. del alemán por Ann E. Keep. New York: Crown Publishers, 1963. Baden-Baden: Holle Verlag, 1964. Trad. al español bajo el título *Arte budista*. Barcelona: Praxis / Seix Barral (El Arte de los Pueblos), 1965.
- Sekai tôji zenshû*. 22 vols. Tôkyô: Shôgakkan, 1976-86.

- Smith, Bradley. *Japan. A History in Art*. London: Weidenfield & Nicolson, 1964.
- Stanley-Baker, Joan. *Japanese Art*. London: Tames & Hudson, 1995 (1984).
- Sullivan, Michael. *The Meeting of Eastern and Western Art*. Berkeley: University of California Press, 1989.
- Terada, Toru. *Japanese Art in World Perspective*. New York; Tôkyô: Weatherhill / Heibonsha (The Heibonsha Survey of Japanese Art, n. 25), 1976.
- Tyler, Susan C. *The cult of Kasuga Seen Trough Its Art*. Vol. 8 en Michigan Monograph Series in Japanese Studies. Ann Arbor: Centre for Japanese Studies, University of Michigan, 1991.
- Wolfgang, Laade. "Tôru Takemitsu's November Steps: Shakuhachi Music and Zen". *Indo-Asia* 12, 1970.
- Yanagi, Sôetsu. *The Unknown Craftsman: A Japanese Insight into Beauty*. Tôkyô; New York: Kôdansha, 1989 (1972).
- Yasunari, Kitaura. *Historia del Arte en China*. Madrid: Cátedra, 1991.
- Yohmei Blasdel, Christopher y Kamisangô Yukô. *The Shakuhachi: A Manual for Learning*. Trad. y adaptado por Christopher Yohmei Blasdel. Tôkyô: Ongakutonomosha, 1988.
- Yohmei Blasdel, Christopher. "The Shakuhachi: Aesthetics of a Single Tone". *Japan Quaterly* 31-2, 1984.
- Yoshikawa, Itsuji. *Major Themes in Japanese Art*. New York; Tôkyô: Weatherhill / Heibonsha (The Heibonsha Survey of Japanese Art, 1), 1972.

## Catálogos de exposiciones

- AA.VV. *Art Treasures of Japan*. Tôkyô: Kokusai Bunka Shinkokai, 1960.
- AA.VV. *Art Treasures from Japan*. Cat. exh. presentada en 1966 en Los Angeles County Museum of Art, el Detroit Art Institute, el Philadelphia Museum of Art, el Royal Ontario Museum (Toronto). Tôkyô; Palo Alto (California): Kôdansha, 1971.
- AA.VV. *Art Treasures of Japan*. Cat. exh. Compilado por el Kyoto National Museum, Tôkyô National Museum y Nippon Television Network Corporation. Tôkyô: Nippon Television Network Corporation, 1986.
- AA.VV. *Kamakura: The Art of Zen Buddhism*. Cat. exh. Tôkyô National Museum (3-VI-13-VII 2003). Tôkyô: Nihon Keizai Simbun Inc., 2003.
- AA.VV. *Masterpieces of the Tokugawa Art Museum*. En Japonés, con lista de ilustraciones en inglés. Nagoya: Tokugawa Bijutsukan, 1995.
- AA.VV. *Momoyama: La Edad de Oro del Arte Japonés*. Cat. exh. Palacio de Velázquez, Madrid (22-XI-1994 / 19-II-1995). Barcelona: Ministerio de Cultura y Ámbit, 1994.
- AA.VV. *National Treasures of Japan*. Tôkyô: Japanese Commission for Protection of Cultural Properties, 1952-.

- AA.VV. *National Treasures of Japan (series III)*. Catálogo de piezas de arte registradas como Tesoros Nacionales en el año 1953. Tôkyô: Benrido, 1954.
- AA.VV. *National Treasures of Japan*. Cat. Exh. Tokyo National Museum (25-III / 7-V-2000) organizada por Agency of Cultural Affairs, Tokyo National Museum y The Yomiuri Shimbun. Tôkyô: The Yomiuri Shimbun, 2000.
- AA.VV. *Tesoros del Arte Japonés: Periodo Edo. Colección Museo Fuji. Tokyo*. Cat. exh. Fundación Juan March, Madrid (23-IX-1994 / 22-I-1995). Madrid: Fundación Juan March, 1994.
- AA.VV. *Tokubetsu ten: Kanô-ha no kaiga*. Tôkyô: Tôkyô Kokuritsu Hakubutsukan, 1979.
- Kageyama, Haruki y Christine Guth Kanda. *Shinto Arts: Nature, Gods and Man in Japan*. Cat. exh. New York: Japan Society, 1976.
- Lee, Sherman E. et al. *Reflections of Reality in Japanese Art*. Cat. exh. Cleveland: Cleveland Museum of Art, 1983.
- Murase, Miyeko. *Byôbu, Japanese Screens from New York Collections*. Cat. exh. New York: Asia Society, 1971.
- . *Japanese Art: Selections from the Mary and Jackson Burke Collection*. Cat. exh. New York: Metropolitan Museum of Art, 1975.
- Rosenfield, John y Ellizabeth Ten Groenhuys. *Journey of the Three Jewels: Japanese Buddhist Art in Western Collections*. Cat. exh. New York: Asia Society, 1979.
- . y Shimada Shûjirô. *Traditions of Japanese Art: Selections from the Kimiko and John Powers Collection*. Cat. exh. Cambridge: Harvard University Press, 1970.
- Stern, Harold. *Birds, Beast, Blossoms, and Bugs: The nature of Japan*. Exhibición organizada para el U.C.L.A. Art Council, presentada en la U.C.L.A. Frederick S. Wright Art Gallery. Cat. exh. New York: Harry New Abrams, 1976.

## Obras de museografía

- AA.VV. *Tôkyô Kokuritsu Hakubutsukan Shuzoin Mokuroku*. Tôkyô: Tôkyô Kokuritsu Hakubutsukan, 1957.
- AA.VV. *Tôkyô Kokuritsu Hakubutsukan Meihin Hyakusen*. Tôkyô: Tôkyô Kokuritsu Hakubutsukan, 1959.
- AA.VV. *Tôkyô Kokuritsu Hakubutsukan*. Tôkyô: Tôkyô Kokuritsu Hakubutsukan, 1966.
- Giuganino, Alberto y Adolfo Tamburello. *Museo Nazionale: Tokyo*. Milano: Mondadori, 1990. Trad. al español por Máximo Cortini y Xavier Gispert con el título *Museo Nacional: Tokio*. Barcelona: Argos Vergara, 1990.
- Japanese National Commission for UNESCO, comp. *Museums in Japan*. Tôkyô, 1960.
- National Commission for Protection of Cultural Properties. *Administration for Protection of Cultural Properties in Japan*. Tôkyô, 1962.
- Weng, Wan-go H. C. *The Palace Museum, Beijing*. New York: Harry New Abrams, 1982.

Tokyo National Museum, ed. *Pageant of Japanese Art*. 6 vols. Tôkyô: Tôto Bunka, 1957-58.

### Guías museísticas

Flannigan, Thomas y Ellen. *Tokyo Museums: A Complete Guide*. Rutland; Tôkyô: Tuttle, 1993.

Roberts, Laurance P. *Connoisseur's Guide to Japanese Museums*. Tôkyô: International House, 1967.

—— *Roberts' Guide to Japanese Museums*. Tôkyô; New York; San Francisco: Kôdansha, 1978.

AA.VV. *Tôkyô âto gaido*. Tôkyô: Bijutsu Shuppansha, 1994.

AA.VV. *Zenkoku bijutsukan gaido*. Tôkyô: Bijutsu Shuppansha, 1996.

### TEORÍA DEL ARTE Y ESTÉTICA

Aldrich, Virgil. *Philosophy of Art*. Englewood Cliffs (New Jersey): Prentice-Hall, 1963.

Beardsley, Monroe C. *Aesthetics from Classical Greece to the Present*. Alabama: University of Alabama Press, 1966.

—— “Aesthetic Experience”. En *The Aesthetic Point of View: Selected Essays of Monroe C. Beardsley*. M. J. Wreen y D. M. Callen, eds. Ithaca: Cornell University Press, 1982.

—— y John Hospers. *Estética: Historia y Fundamentos*. Trad. por Román de la Calle. Madrid: McMillan / Cátedra (Colección Teorema), 1997.

Bullough, Edward. “Psychical Distance as a Factor in Art and an Aesthetic Principle”. En *Aesthetic: Lectures and Essays*. Westport (Connecticut): Greenwood Press, 1977 (1912).

Carlson, Allen. “Appreciation and the Natural Environment”. En A. Neill y A. Ridley eds. *Arguing about Art*. New York: McGraw-Hill, 1995.

Chaudhary, Anraj. *Comparative Aesthetics: East and West*. Delhi.: Eastern Book Linkers, 1991.

Collinson, Diane. “Aesthetic Experience”. En Oswald Hanfling, ed. *Philosophical Aesthetics*. Oxford: Blackwell, 1992.

Delgado-Gal, Alvaro. *La esencia del arte*. Madrid: Taurus, 1996.

Deutsch, Eliot. *Studies in Comparative Aesthetic*. Monografía segunda de la Society for Asian and Comparative Philosophy. Honolulu: University of Hawaii Press, 1975.

Dewey, John. *Art as Experience*. New York: Perigee Books, 1980 (1934).

Dickie, George. *Art and the Aesthetic*. Ithaca: Cornell University Press, 1974.

—— *Introduction to Aesthetics*. Oxford: Oxford University Press, 1996.

- Ducasse, J. C. "The Aesthetic Attitude". En Eliseo Vivas y Murray Krieger, eds. 1966.
- Dziemidok, Bohdan. "Controversy About Aesthetic Attitude: Does Aesthetic Attitude Condition Aesthetic Experience?". En Michael H. Mitias, ed. *Possibility of the Aesthetic Experience*. Boston: Martinus Nijhof, 1986.
- Fernández Arenas, José. *Teoría y metodología de la historia del Arte*. Barcelona: Anthropos, 1984 (1982).
- Gurwitsch, Aron. *The Field of Consciousness*. Pittsburgh: Duquesne, 1964.
- Guyer, Paul. "Disinterestedness in Kant's Aesthetics". *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 36 (4) 1978, pp. 449-460.
- . *Kant and the Claims of Taste*. Cambridge (Massachusetts): Harvard University Press, 1979.
- Hegel, George Wilhelm Friedrich. *On the Arts*. Henry Paolucci, ed. New York: Frederick Ungar, 1979.
- Heidegger, Martin. *Martin Heidegger: Basic Writings*. Trad. por D. F. Krell. New York: Harper & Row, 1977.
- Takagi, Ichinosuke et al. eds. *Nihon Koten bungaku taikei*. Tôkyô: Iwanami Shoten, 1957-.
- Hisamatsu, Sen'ichi. *The vocabulary of Japanese Literary Aesthetics*. Trad. por Helen McCullough. Tôkyô: Centre for East Asian Cultural Studies, 1978 (1963).
- y Nishio Minoru, eds. *Karonshû, nôgaku ronshû*. Tôkyô: Iwanami Shoten, 1961. (vol. 65 en Takagi, Ichinosuke et al. eds.), 1957-.
- . "Yûgen". En *Kodansha Encyclopedia of Japan*. Vol. 8. Tôkyô: Kôdansha, 1983.
- Hofstadter, A. y R. Khuns, eds. *Philosophies of Art and Beauty: Selected Readings in Aesthetic from Plato to Heidegger*.
- Hume, Nancy G., ed. *Japanese Aesthetics and Culture: a Reader*. Albany: State University of New York Press, 1995.
- Itoh, Teiji. *Wabi, Sabi, Suki. The Essence of Japanese Beauty*. Itoh Teiji, Tanaka Ikko y Sesoko Tsune, eds. Hiroshima: Mazda Motor Corporation, 1993. Reimpreso parcialmente bajo el título "The Essence of Japanese Beauty". *Chanoyu Quarterly: Tea and the Arts of Japan* 78, 1994, pp.47-59.
- Izutsu, Toyo. "Far Eastern Existentialism: Haiku and the Man of Wabi". *Philosophical Forum* 4-2, 1973.
- e Izutsu Toshihiko. *The Theory of Beauty in the Classical Aesthetic of Japan*. The Hague: Martinus Nijhoff, 1981.
- Kamei, Katsuichirô. "Muromachi geijutsu to minshû no kokoro". En *Nihonjin no sei-shin-shi kenkyû*. Tôkyô: Bungeishunjû, 1966.
- Kant, Immanuel. *Kritik der Urteiskraft*. Trad. por J. Meredith bajo el título *The Critique of Judgement*. Oxford: Clarendon Press, 1952 (1790).
- Kawakita, Michiaki. "The World of shibui". *Japan Quaterly* 8-1, 1961.

- Keizai Zasshisa. *Zoko gunsho ruikû*, vol. 7. Tôkyô: Keizai Zasshisa, 1912.
- Kitô, Saizô e Imoto Nôichi, eds. *Renga ronshû, haironshu*. Tôkyô: Iwanami Shoten, 1961.
- Koren, Leonard. *Wabi-Sabi for Artist, Designers, Poets & Philosophers*. Berkeley: Stone Bridge Press, 1994.
- Kuki, Shuzô. *Iki no kôzô*. Tôkyô: Iwanami Shoten, 1930.
- Kurasawa, Yukihiro, *Zôho geidô no tetsugaku: Sûkyô to gei no sôsoku*. Ôsaka: Tôhō Shuppan, 1988. Trad. y adaptación de uno de los capítulos de esta obra: *Kû no geijutsu: Kû-soku-ze-shiki no Geikyo* bajo el título “The Art of Emptiness: An Artistic Realm Where “Emptiness is Ultimately Appearance””. *Chanoyu Quarterly: Tea and the Arts of Japan* 73, 1993, pp. 8-26.
- Langfeld, Herbert. *The Aesthetic Attitude*. New York: Harcourt, Brace & World, 1920.
- Lewis, Peter. *Mind and the World Order*. New York: Dover, 1985.
- Lind, R. W. “Attention and the Aesthetic Object”. *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 39 (2) 1980.
- Longman, Lester. “The Concept of Psychical Distance”. *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 61 (I) 1947, pp. 31-36.
- López Quintás, A. *Estética de la creatividad*. Madrid: Cátedra, 1977.
- Marra, Michele. *The Aesthetic of Discontent: Politics and Reclusion in Medieval Japanese Literature*. Honolulu: University of Hawaii Press, 1991.
- Martin, J. A. *Beauty and Holiness: The Dialogue Between Aesthetics and Religion*. Princeton (New Jersey): Princeton University Press, 1990.
- McCloskey, M. A. *Kant's Aesthetic*. New York: Macmillan, 1987.
- Morris, Desmond. “Comportamiento estético. Nuestras reacciones hacia lo bello en la naturaleza y el arte”. En *Manwatching. A Field Guide to Human Behaviour*. Trad. por Fernando Díaz-Plaja bajo el título *El hombre al desnudo*, Barcelona: Ediciones Nauta S.A., 1980, pp. 278-283.
- Münsterberg, Hugo. “Connection in Silence and Isolation in Art”. En Melvin Rader ed. *A Modern Book of Aesthetics*. New York: Holt, 1960.
- Odin, Steve. “Synaesthesia in Japanese and Western Aesthetics”. *Soundings: An Interdisciplinary Journal* 64 (3) 1986, pp. 256-281.
- . *Artistic Detachment in Japan and the West: Psychic Distance in Comparative Aesthetics*. Honolulu: University of Hawaii Press, 2001.
- Osborne, Harold. *Aesthetic and Art Theory*. New York: Dutton, 1968.
- Pandit, Sneha. “In Defence of Psychical Distance”. *British Journal of Aesthetics* 16-1, 1976, pp. 56-60.
- Pilgrim, Richard B. “Ma: a Cultural Paradigm”. *Chanoyu Quarterly: Tea and the Arts of Japan* 46, 1986, pp. 32-53.

- Richards, I. A., C. K. Ogden y J. Wood. *The Foundations of Aesthetic*. New York: International Publishers, 1922.
- Sasaki, Nobutsuna, ed. *Nihon kagaku taikei*. 4 vols. Tôkyô: Bummeisha, 1940-1942.
- Sen Sôshitsu XV. "Ma: A 'Usefully Useless' Thing". *Chanoyu Quarterly: Tea and the Arts of Japan*, 46, 1986, pp. 5-6.
- Simmel, Georg. *Rembrandt: ein kunstphilosophischer Versuch*. Leipzig: Kurt Wolff, 1916. Trad. al español por Emilio Estiú, bajo el título *Rembrandt: ensayo de filosofía del arte*. Murcia: Caja Murcia, 1996.
- Small, Ian, ed. *The Aesthetes: A Sourcebook*. New York: Routledge & Kegan Paul, 1979.
- Stolnitz, Jerome. "On the Origins of 'Aesthetic Disinterestedness.'" *Journal of Aesthetic and Art Criticism* 20(2) 1961a, pp. 131-143.
- "On the Significance of Lord Shaftesbury in Modern Aesthetic Theory". *Philosophical Quarterly* II(43) 1961b, pp. 97-113.
- "The 'Aesthetic Attitude' in the Rise of Modern Aesthetics". *Journal of Aesthetic and Art Criticism* 36(4) 1978, pp. 409-422.
- Taiyama Shigeru. *Yûgen no kenkyû*. Kyôto: Kyôiku Tosho Kabushiki Gaisha, 1943.
- Takagi, Ichinosuke et al. eds. *Nihon Koten bungaku taikei*. Tôkyô: Iwanami Shoten, 1957-.
- Ueda, Makoto. *Literary and Art Theories of Japan*. Cleveland: Press of Case Western Reserve University, 1967.
- "Aesthetics". En *Kodansha Encyclopedia of Japan*. Tôkyô: Kôdansha, 1983, pp.18-19.
- Vivas, Eliseo. "A Definition of Aesthetic Experience". En Eliseo Vivas and Murray Krieger, eds. *The Problems of Aesthetics*. New York: Holt, 1966.
- Woodmansee, Martha. "The Interests of Disinterestedness: Karl Philipp Moritz and the Emergence of the Theory of Aesthetic Autonomy in Eighteenth-Century Germany". *Modern Language Quarterly* 45, I, pp. 23-47.

## ARTE Y ESTÉTICA ZEN

### General

- AA.VV. "Kamakura Daibutsu to Sôfû no butsuzô". *Kokuhô to rekishi no tabi*, 7. Tôkyô: Asahi Sinbunsha, 2000.
- AA.VV. *Zen*. Tôkyô: Heibonsha (*Besatsu Taiyô, Nihon no kokoro* 31), 1980.
- García Gutiérrez, Fernando. *El Zen y el arte japonés*. Sevilla: Guadalquivir, 1998.



- Haga, Kôshirô. "Zen geijutsu to wa nani ka: suibokuga, nô, teien, haiku, kenchiku, sho". En *Zen. Besatsu Taiyô*, 31. Tôkyô: Heibonsha, 1980, pp. 109-124.
- Hasumi, Toshimitsu. *Zen in Japanese Art*. Trad. del alemán por John Petrie. London: Rouledge & Kegan Paul, 1962 (1960).
- Hisamatsu, Sin'ichi. *Zen to bijutsu*. Kyôto: Bokubisha, 1958. Trad. por Tokiwa Gishin bajo el título *Zen and the Fine Arts*. Tôkyô; New York; San Francisco: Kôdhansa, 1971. Reimpresiones en 1974 y 1982.
- Hoover, Thomas. *Zen Culture*. New York; Toronto: Random House, 1977.
- Ishida, Ichirô. "Zen Buddhism and the Muromachi Art". *Journal of Asian Studies* 22-4, 1963, pp. 417-430.
- Koga, Hidehiko. "Zen yôgo are kore". En *Zen. Besatsu Taiyô*, 31. Tôkyô. Heibonsha, 1980, pp. 134-140.
- Lee, Sherman E. "Zen in Art: Art in Zen". *Cleveland Museum of Art Bulletin* 59, 1972, pp. 238-259.
- Misaki, Gisen. "Shizen na bi no satori: Kamakura jidai meiso no shikanteki biishiki". *Bigaku* 23-I, 1972, pp. 10-20.
- Mizuno, Kinzaburô. *Zen to Gêjutsu no setten*. Tôkyô: Kondô Shuppansha, 1983.
- Munsterberg, Hugo. *Zen and Oriental Art*. Rutland; Tôkyô: Tuttle, 1993 (1965).
- Nishida, Kitarô. "Bi no setsumeï". En *Nishida Kitarô zenshû*, 1965 (1900).
- . *Geijutsu to dôtoku*. Tôkyô: Iwanami Shoten, 1923. Trad. por David A. Dilworth y Valdo H. Viglielmo desde *Nishida Kitarô zenshû*, vol. 3, pp. 239-546 bajo el título *Art and Morality*. Honolulu: University of Hawaii Press, 1973.
- Odin, Steve, trad. "An Explanation of Beauty: Nishida Kitarô's *Bi no setsumeï*". *Monumenta Nipponica* 42, 1987, pp. 211-217.
- Raimond, Thomas. *Wabi-Sabi-Zen: El Zen y las artes japonesas*. Barcelona: Visión Libros, 1986.
- Riviere, Jean Marie. *El arte Zen*. México D. F.: Universo nacional, 1963.
- Riviere, Jean Roger. *El budismo Zen en el arte japonés*. Buenos Aires: Instituto Argentino-Japonés de Cultura, 1960.
- Suzuki, Daisetz, T. *Zen and Japanese Culture*. Publicada originalmente con el título *Zen Buddhism and Its Influence on Japanese Culture*. Kyôto: The Eastern Buddhist Society of Otani Buddhist University, 1938. Reed. revisada y ampliada en New York; Princeton (New Jersey): Princeton University Press, 1973 (1959) y Rutland; Tôkyô: Tuttle, 1994 (1988) bajo el título *Zen and Japanese Culture*. Trad. al español por María Tabuyo y Agustín López bajo el título *El Zen y la cultura japonesa*. Barcelona: Paidós Orientalia, 1996.
- Waley, Arthur. *Zen Buddhism and Its Relation to Art*. London: Luzac, 1922.

## Arquitectura y jardinería

- Alex, William. *Japanese Architecture*. London: Prentice-Hall, 1963.
- Blaser, Werner. *Japanese Temples and Tea Houses*. New York: Dodge, 1956.
- Borras, M. L. y Futugawa Yukio. *Katsura, Daitokuji*. Barcelona: Polígrafa, 1970.
- Boyd, R. *Nuevos caminos de la Arquitectura Japonesa*. Barcelona: Blume, 1969.
- Bussagli, Mario. *Arquitectura Oriental*. Madrid: Aguilar (Historia de la Arquitectura), 1990.
- Carver, Norman F. *Form and Space of Japanese Architecture*. Tôkyô: Shokusha, 1955.
- Coaldrake, William, H. *The Way of the Carpenter: Tools and Japanese Architecture*. New York: Weatherhill, 1990.
- Collcut, Martin. "The Zen Monastery in Kamakura Society". En Jeffrey Mass, ed. 1982.
- Condor, Joseph. *Landscape Gardening in Japan*. New York: Dover, 1964.
- Cram, Ralph Adams. *Impressions of Japanese Architecture*. New York: Dover, 1966.
- Davidson, A. K. *Zen Gardening*. London; Melbourne: Rider, 1982.
- Drexler, Arthur. *The Architecture of Japan*. New York: Museum of Modern Art, 1966.
- Durston, Diane. *Old Kyoto*. Tôkyô: Kôdansha, 1986.
- Engel, David H. *Japanese Gardens for Today*. Rutland; Tôkyô: Tuttle, 1959.
- Engel, Heinrich. *The Japanese House: A Tradition for Contemporary Architecture*. Rutland; Tôkyô: Tuttle, 1991 (1964.).
- Futagawa, Yukio. *The Roots of Japanese Architecture*. New York: Harper & Row, 1963.
- Graham, Dorothy. *Chinese Gardens*. New York: Dodd / Mead, 1937.
- Iida, Sugaki. *Chûgoku kenchiku no Nihon kenchiku ni oyobaseru ekyô*. Tôkyô: Sagami Shoten, 1953.
- Inn, Henry. *Chinese Houses and Gardens*. New York: Crown, 1940.
- Ishimoto, Kiyoko e Ishimoto Tatsuo. *The Japanese House*. New York: Crown, 1963.
- Yoshikawa, Isao. *Zendera no niwa*. Ed. bilingüe japonés-inglés con fotografías realizadas por el autor. Trad. inglesa por Christopher D. Witmer y Gaynor Sekimori. Tôkyô: Graphic-sha, 1990.
- Itô, Nobuo. *Kokenchiku no mikata*. Tôkyô Daiichi Hôki, 1967.
- *Zenshû kenchiku*. Tôkyô: Shibundô, 1975.
- Itô, Teiji. *The Gardens of Japan*. Tôkyô: Kôdansha, 1984.
- y Futagawa Yukio. *The Elegant Japanese House: Traditional Sukiya Architecture*. New York : Walker / Weatherhill, 1969.

- Kawabata, Y. *Kyoto: The Old Capital*. Trad. por J. Martin Holdman. Rutland; Tôkyô: Tuttle, 1988 (1987).
- Kawakami, Mitsugu. *Zen'in no kenchiku*. Kyôto: Kawara Shoten, 1967.
- Kawase, Kazuma. *Zen to teien*. Tôkyô: Kôdansha, 1968.
- Kidder, J. Edward. *Japanese Temples*. Tôkyô: Bijutsu-shuppansha, 1968.
- Kirby, John B. *From Castle to Teahouse: Architecture of the Momoyama Period*. Rutland; Tôkyô: Tuttle, 1962.
- Kishida, Hideto. *Japanese architecture*. Tôkyô: Japan Travel Bureau, 1954 (1936).
- Kuck, Loraine. *The World of Japanese Gardens*. New York: Walker / Weatherhill, 1968.
- Kuitert, Wybe. *Themes, Scenes, and Taste in the History of Japanese Garden Art*. Japonica Neerlandica, vol. III. Amsterdam: J. C. Gieben, 1988.
- Kurokawa, Kisho. *New Wave Japanese Architecture*. London: Academy, 1993.
- Lethaby, William. *Architecture, Mysticism and Myth*. New York: George Braziller, 1975.
- Masuda, Tomoya. *Japón*. Barcelona: Garriga (Arquitectura Universal), 1971.
- Mori, Osamu. *Kobori Enshû no sakuji*. Tôkyô: Yoshikawa Kôbunkan, 1972.
- . *Kobori Enshu*. Tôkyô: Sôgensha, 1972.
- . *Nihon no niwa*. Tôkyô: Asahi Shinbunsha, 1960.
- . *Nihon no teien*. Tôkyô: Yoshikawa Kôbunkan, 1969.
- . *Teien to sono tatemono*. Tôkyô: Shibundô, 1969.
- Morse, Edward S. *Japanese Homes and Their Surroundings*. New York: Dover, 1964.
- Nakane, Kinsaku. *Kyoto Gardens*. Ôsaka: Hoikusha, 1965.
- . *Kyoto Gardens*. Trad. por Money L. Hickman y Minobe Kaichi. Ôsaka: Hoikusha, 1992 (1965).
- Nishi, Kazuo y Hozumi Kazuo. *What is Japanese Architecture?* Trad. Mack Horton. Tôkyô; New York; London: Kôdansha, 1996 (1985).
- Nitschke, Günter. *The Architecture of the Japanese Garden*. Köln: Taschen, 1991. Trad. al español por Carmen Sánchez Rodríguez, bajo el título *El jardín japonés*. Köln: Taschen, 1993.
- Nuki, Tatsuto. “Engakuji-ryô ni tsuite”. En *Tôyô Daigaku kiyô* 11, 1957, pp. 17-29.
- , et al. *Kenchôji*. Kamakura: Daihonzan Kenchôji, 1973.
- Ôta Hirotarô. *Chûsei ni kenchiku*. Tôkyô: Shôkokusha, 1957.
- . *Japanese Architecture and Gardens*. Tôkyô: Kokusai Bunka Shinkôkai, 1966.
- , Matsushita Ryûshô y Tanaka Seidai, eds. *Zendera to sekitei*. Tôkyô: Shôgakkan (Gensoku Nihon no Bijutsu, 10), 1967.

- Paez de la Cadena, F. *Historia de los Estilos en Jardinería*. Madrid: Istmo, 1985.
- Paine, R. T. y A. C. Soper. *The Art and Architecture of Japan*. Harmondsworth (Baltimore): Penguin (The Pelican History of Art), 1970 (1955). Reed. en New Haven (Connecticut): Yale University Press, 1981 (1958).
- Petersen, Will. "Stone Garden". *Evergreen* 1-4. Recogido en Nancy Wilson Ross, ed. New York: Random House, 1960.
- Richie, Donald y Alexandre Georges. *The Temples of Kyoto*. Rutland; Tôkyô: Tuttle, 1995.
- Rimer J., Thomas et al. *Shisendo: Hall of the Poetry Immortals*. Tôkyô: Weatherhill, 1991.
- Sadler, A. L. *A Short History of Japanese Architecture*. Rutland; Tôkyô: Tuttle, 1962.
- Saito, K. y S. Wada. *Magic of Trees and Stones*. Rutland: Japan Publications, 1964.
- Slawson, David A. *Secret Teachings in the Art of Japanese Gardens: Design Principles Aesthetic Values*. Tôkyô: Kôdansha International, 1999. Expone los tratados clásicos de la jardinería japonesa (*Sakuteiki* y *Enpô-sho*) aplicados a la jardinería moderna. Contiene la primera traducción al inglés del *Enpô-sho*.
- Sekiguchi, Kinja. *Kamakura no chûsei kenchiku*. Kanagawa-ken: Kyôiku Iinkai, 1967.
- Shigemori, Kanto. *Japanese Gardens: Islands of Serenity*. San Francisco; Tôkyô: Japan Publications, 1971.
- Slawson, David A. *Secret Teachings in the Art of Japanese Gardens*. Tôkyô: Kôdansha, 1991 (1987).
- Soper, Alexander. *The Evolution of Buddhist Architecture in Japan*. New York: Hacker, 1942.
- Spielberg, Frederic. *Zen, Rocks and Waters*. London: Pantheon, 1962.
- Stewart, Harold. *By the Olds Walls of Kyoto*. Tôkyô: Weatherhill, 1981.
- Sunniva, Harte. *Zen Gardening*. London: Tuttle, 1999.
- Svanascini, Osvaldo. *La Villa Imperial Katsura*. Buenos Aires: Instituto Japonés-Argentino de Cultura, 1967.
- Tamura, Tsyoshi. *Art of the Landscape Garden in Japan*. New York: Dodd / Mead, 1936.
- Tange, Kenzo y Kawaoze Noboru. *Ise: Prototype of Japanese Architecture*. Cambridge (Massachusetts): MIT Press, 1965.
- Tanizaki, Jun'ichirô. *In'ei Raisen*. Trad. al inglés por Edward Seidensticker y Thomas J. Harper bajo el título *In Praise of Shadows*. New Haven (Connecticut): Leere's Island books, 1977. Reed. en Rutland; Tôkyô: Tuttle, 1984, y en London: Vintage, 2001. Trad. al español por Julia Escobar bajo el título "Elogio de la sombra". *El Paseante*, 6. Madrid: Siruela, 1987, pp. 8-27.
- Treib, Mark y Ron Herman. *A Guide to the Gardens of Kyoto*. Tôkyô: Shufunotomo, 1980.

- Ueno, Katsuhisa. "Kamakura ni okeru zenshû kenchiku". En "Kamakura Daibutsu to Sôfû no butszô". *Kokuhô to rekishi no tabi*, vol. 7. Tôkyô: Asahi Sinbunsha, 2000.
- Usui, Shiro. *A Pilgrim's Guide to Forty-six Temples*. Tôkyô: Weatherhill, 1990.
- Watanabe, Yasutada. *Shinto Art: Ise and Izumo Shrines*. New York; Tôkyô: Weatherhill / Heibonsha, 1974.
- Weinstein, Stanley. "Entries on various Kyoto Temples". En *Kodansha Encyclopedia of Japan*. Tôkyô: Kôdansha, 1983.
- Wright, Tom. *Zen Gardens*. Fotografías de Mizuno Katsuhiko Kyôto: Mitsumura Suiko Shoin, 1993 (1990).
- Yoshida, Tetsuro. *Gardens of Japan*. Trad. por Marcus Sims. New York: Praeger, 1957.

## Caligrafía y pintura

- Addiss, Stephen. *Zenga and Nanga: Paintings by Japanese Monks and Scholars*. New Orleans (Louisiana): New Orleans Museum of Art, 1976.
- . *Obaku: Zen Painting and Calligraphy*. Lawrence (Kansas): Helen Foresman Spencer Museum of Art, 1978.
- . y Hurst III G. Cameron, *Samurai Painters*. Tôkyô; New York: Kôdansha, 1983.
- . *The Art of Zen: Paintings and Calligraphy by Japanese Monks. 1600-1925*. New York: Harry New Abrams, 1989a.
- . "Visions of Enlightenment: Japanese Zen Painting and Calligraphy". *Orientalizations* 20-1, 1989b, pp. 24-32.
- . "The life and art of Fukai Ekun". *The Eastern Buddhist* (new series) 19-1, 1986, pp. 59-75.
- Akiyama, Terukazu. *Japanese Painting*. Lausanne: Skira (Treasures of Asia), 1961. Reed. en New York: Rizzoli, 1978.
- Awakawa, Yasuichi. *Zen Painting*. Trad. por John Bester. Tôkyô; Palo Alto (California): Kôdansha, 1983 (1970).
- Barnet, Sylvan y William Burto. *Zen Ink Paintings*. Tôkyô: Kôdansha, 1982.
- Barnhart, Richard. "Li T'ang and the Kôto-in Landscapes". *Burlington Magazine*, 114: 830, 1972, pp. 305-14.
- Binyon, Laurence. *Painting in the Far East*. New York: Dover, 1959 (1934).
- Bowie, Henry P. *On the Laws of Japanese Painting*. New York: Dover, 1952.
- Brasch, Von Kurt. *Zenga: Zen-Malerei*. Tôkyô: Deutsche Gesellschaft für Natur und Völkerkunde Ostasiens, 1961.
- Brinker, Helmut. *Die Zen-buddhistische Bildnismalerei in China und Japan*. Wiesbaden: Münchener Ostasiatische Studien, vol. 10, 1973a.

- “Shussan Shaka in Sung and Yuan Painting”. *Arts Orientalis*, 9, 1973b, pp. 21-40.
- *Shussan Shaka-Darstellungen in der Malerei Ostasiens*. Schweizer Asiatische Studien, 3. Bern; Frankfurt am Main; New York, 1983.
- , ed. *Zen in China, Japan, East Asian Art*. Papers of the International Symposium on Zen, Zurich Univ., 16-18, XI, 1982. Berne; New York; Frankfurt am Main: Peter Lang, 1985.
- *Zen in der Kunst des Malens*. Bernel; München: Otto Wilhelm Barth Verlag, 1985. Trad. al inglés por George Campbell bajo el título *Zen in the Art of Painting*. London: Routledge & Kegan Paul, 1987.
- Brodick, A. *La pintura china*. México D. F.: FCE, 1980.
- Bussagli, Mario. *Chinese Painting*. London: Paul Hamlyn, 1969.
- Cahill, James. *Hills Beyond a River: Chinese Painting of the Yuan Dynasty*. New York: Weatherhill, 1976.
- *Peinture chinoise*. Paris: Skira, 1977 (1960).
- *Scholars Painters of Japan: The Nanga School*. New York: Asia Society, 1972.
- Cameron, Alison Stilwell. *Chinese Painting Techniques*. Rutland: Tuttle, 1968.
- Cervera Fernández, Isabel. “La vía de la caligrafía”. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 1988.
- Ch’ang Yen-Yüan, trad. *Famous Paintings Through the Dynasties*, Taiwan: Commercial Press, 1971.
- Contag, V. “The Unique characteristics of Chinese Landscape”. *Archives of Chinese Arts Society of America*, 6, 1952.
- Covell, John Carter. *Under the Seal of Sesshu*. New York: Pamphilis Press, 1941.
- Chan, Joseph. *Chinese Brush Painting*. Singapore: Times Editions, 1991.
- Chengn François. *Vide et plein: Le langage pictural chinois*. Trad. al español por Amelia Hernández y Juan Luis Delmont bajo el título *Vacío y plenitud*. Madrid: Siruela, 1993 (1979).
- *Chu Ta, le génie du trait*. Paris: Phébus, 1986.
- Farrer, Anne. *The brush dances, the ink sings: Chinese paintings and calligraphy from the British Museum*. London: Hayward Gallery & The South Bank Centre, 1990.
- Ferguson, John C. *Chinese Landscapist*. London: Probsthain, 1923.
- Furuta, Shôkin. *Hakuin Zenji to sono geijutsu*. Tôkyô: Mokujisha, 1978.
- *Sengai: Master Zen Painter*. Trad. y adaptación al inglés de algunos ensayos de Furuta Shôkin sobre Sengai con notas y comentarios por Tsukimura Reiko. Tôkyô; New York; London: Kôdansha, 2000 (1985).
- García Gutiérrez, Fernando. “Sesshu and his Masters”. *Monumenta Nipponica* 16, 3-4, 1961, pp. 1-42.

- Hasegawa, Saburô. "The Painting of Sesshu". *Mizue*, Junio, 1956.
- Hasumi, Shigeyasu. *Sesshû*. Tôkyô: Kobundoshu, 1958.
- Ho, Wai-kam. "Ka'ô: Myth and Speculations". *Cleveland Museum of Art Bulletin* 50, 1963, pp. 71-79.
- Holmes, Stewart W. y Horioka Chimyo. *Zen Art for Meditation*. Tôkyô: Tuttle, 1989 (1973).
- Kanazawa, Hiroshi. *Japanese Ink Painting: Early Zen Masterpieces*. Trad. del japonés por Barbara Ford. Tôkyô; New York; San Francisco: Kôdansha, 1979 (1971).
- Kwo, Da-Wei. *Chinese Brushwork in Calligraphy and Painting*. New York: Dover, 1990 (1981).
- Lee, Sherman E. "Japanese Monochrome Painting at Seattle". *Artibus Asiae* 14, 1951, pp. 43-61.
- *Chinese Landscape Painting*. New York: Harper & Row, 1954.
- Li Chu-tsing. "The Oberlin Orchid and the Problem of P'u ming". *Archives of the Chinese Art Society of America*, 16, 1962, pp. 49-76.
- Maeda, Robert J., trad. *Two Twelfth-Century Texts on Chinese Painting*. Ann Arbor Michigan): University of Michigan (Papers in Chinese Studies, 8), 1970.
- Matsushita, Takaaki. *Muromachi Suibokuga*. Tôkyô: Muromachi Suibokuga Kankô-kai, 1960.
- *Ink Painting*. Trad. por Martin Collcutt. New York; Tôkyô: Weatherhill / Shibundo (Arts of Japan, vol. 7), 1974a.
- *Muromachi Suiboku-ga: Suiboku Painting of the Muromachi Period*. New York; Tôkyô: Weatherhill / Shibundo (Arts of Japan, 2), 1974b (1967).
- Morrison, Arthur. *The Painters of Japan*. New York: Stokes, 1911.
- Morrissey Thompson, Kay y Uchiyama, Ukai. *The Art and Technique of sumi-e*. Rutland; Tôkyô: Tuttle, 1960.
- Munsterberg, Hugo. *The Landscape Painting of China and Japan*. Rutland; Tôkyô: Tuttle, 1960.
- Murase, Mieko. "Farewell Paintings of China: Chinese Gifts to Japanese Visitors". *Artibus Asiae*, 32, 1970, pp. 211-36.
- *Byôbu: Japanese Screens from New York Collections*. New York: Asia Society, 1971.
- Nakata, Yûjirô. *The Art of Japanese Calligraphy*. Trad. por Alan Woodhull y Armins Nikovskis. Tôkyô; New York: Weatherhill / Heibonsha (The Heibonsha Survey of Japanese Art, 27), 1973.
- Narazaki, Muneshige, ed. *Zigai Hijô: Japanese Painting in Western Collections*. 3 vols. Vol. 3. Tôkyô: Gakken, 1969.
- Noma, Seiroku. *Artistry in Ink*. New York: Crown, 1957.
- Ômori Sôgen y Terayama Katsujô. *Zen and the art of Calligraphy: The essence of sho*.

- Trad. por John Stevens. Basada en la obra *Sho to Zen (Caligrafía y Zen)* de Ômori Sôgen y en el catálogo de Terayama Katsujô para la exhibición *Zen und die Künste (Zen y arte)*. London; Boston; Melbourne y Henley: Routledge & Kegan Paul, 1990 (1983).
- Parker, Joseph D. *Zen Buddhist Landscape Arts of Early Muromachi Japan (1336-1573)*. Albany (New York): State University of New York Press, 1999.
- Riviere, Jean Marie. "Los extraños dibujos del monje Zen Sengai". *Goya*, 85, 1968.
- Rosenfield, John M. "The Unity of the Three Creeds: A theme in Japanese Ink Painting of the Fifteenth Century". En Hall y Toyoda eds. 1977.
- Rowley, George. *Principios de pintura china*. Madrid: Alianza Forma, 1981.
- Sato, Shozo. *The art of Sumi-e*. Tôkyô; New York: Kôdansha, 1984.
- Shimada, Shûjirô, ed. *Zigai Hijô: Japanese Painting in Western Collections*. 3 vols. Vols. 1 y 2. Tôkyô: Gakken, 1969.
- Shimano, Eidô Tai (textos) y Kôgetsu Tani (caligrafías). *Zen Word, Zen Calligraphy*. Boston; London: Shambhala 1992.
- Shimizu, Yoshiaki. "Problems of Moku'an Rei'en". Tesis doctoral. Princeton (New Jersey): Princeton University Press, 1974.
- y Carolyn Wheelwright, eds. *Japanese Ink Paintings from American Museums: The Muromachi Period*. Princeton (New Jersey): Princeton University Press, 1974.
- Siren, Osvald. *A History of early Chinese Painting*. 2 vols. London: The Medici Society, 1933.
- *The Chinese on the Art of Painting*. Peking: Henri Vetch, 1936. Reed. en New York: Schocken, 1963.
- Spiegelberg, Frederic. *Zen, Rocks, and Waters*. London: Pantheon, 1962.
- Stevens, John. *Sacred Calligraphy of the East*. Boston: Shambhala, 1988.
- Sugahara, Hisao. *Japanese Ink Painting and Calligraphy*. Brooklyn (New York): Brooklyn Museum, 1967.
- Suiboku bijutsu taikai*. 15 vols. Tôkyô: Kôdansha, 1973-75.
- Suzuki, Daisetz T. *Sengai: "Zen and Art"*. *Art News* 1957, pp. 115-118.
- Svanascini, Osvaldo. *La pintura Zen y otros ensayos sobre arte japonés*. Buenos Aires: Kier, 1979.
- *Sesshu y la Pintura Zen*. Buenos Aires: Instituto Japonés-Argentino de Cultura, 1965.
- Sze, Mai-mai. *The Tao of Painting*. New York: Bollingen Foundation, 1963.
- *The way of Chinese Painting: its Ideas and Technique*. Trad. al inglés de Wang Kai et al. *Mustard Seed Garden (s. XVII)*. New York: Modern Library & Random House, 1959 (1956).
- Tanahashi, Kazuaki. *Penetrating Laughter: Hakuin Zen and Art*. New York: The Over-



look Press, 1984.

Tanaka, Ichimatsu. *Japanese Ink Painting: Shubun to Sesshu*. Tôkyô; New York: Weatherhill, 1972.

Tsien Tsuen-Hsuei. *Written on Bamboo and Silk*. Chicago: The University of Chicago Press, 1962.

Uchiyama, Ukai. *Sumi-e*. Trad. por Don Kenny. Ôsaka: Hoikusha, 1992 (1971).

Van Briessen Fritz. *The Way of the brush: Painting Techniques of China and Japan*. Rutland; Tôkyô: Tuttle, 1975 (1962).

Waley, Arthur. *An Introduction to the Study of Chinese Painting*. New York: AMS Press, 1974 (1923).

Yee, Chiang. *Chinese Calligraphy: An Introduction to its Aesthetic and Technique*. Cambridge: Harvard University Press, 1973.

Yoshiko Seo, Audrey. *The Art of Twentieth-Century Zen: Paintings and Calligraphy by Japanese*. Boston: Shambhala, 1998.

Zolbrod, Leon M. *Haiku Painting*. Tôkyô; New York: Kôdansha, 1982.

### **Catálogos de exposiciones**

AA.VV. *Chinese Calligraphy Gallery*. Cat. exh. Shanghai Museum. Shanghai: Shanghai Museum, 1998a.

AA.VV. *Chinese Painting Gallery*. Cat. exh. Shanghai Museum: Shanghai: Shanghai Museum, 1998b.

AA.VV. *The Art of Ôbaku*. Cat. exh. Kyoto National Museum, Kyoto (5-X / 7-XI-1993). En japonés, con lista de ilustraciones en inglés. Kyôto: Kyôto Kokuritsu Hakubutsukan, 1993.

AA.VV. *Sesshû. Master of Ink and Brush: 500<sup>th</sup> Anniversary Exhibition*. Cat. exh. presentada en el Kyoto National Museum (12-III / 7-IV-2002) y el Tokyo National Museum (23-IV / 14-V-2002). Catálogo compilado por el Kyoto National Museum y el Tokyo National Museum. En japonés, con prefacio y lista de obras en inglés. Tôkyô: The Mainichi Newspapers, 2002.

AA.VV. *Zenga*. Cat. exh. Tomioka Bijutsukan, Tokyo (28-II / 4-IV-1997). Tôkyô: Tomioka Bijutsukan, 1997.

Addiss, Stephen. *The World of Kameda Bôsai*. New Orleans: New Orleans Museum of Art; Lawrence: University Press of Kansas, 1984.

— *Haiga: Takebe Sôchô and the Haiku Painting Tradition*. Cat. exh. presentada en la Marsh Art Gallery, University of Richmond (Virginia) (3-III / 16-IV-1995), el Spencer Museum of Art, The University of Kansas (Lawrence) (27-VIII / 14-X-1995), el University Art Museum, University of California (Santa Barbara) (8-XI / 17-XII-1995), el New Orleans Museum of Art (Louisiana) (6-I / 3-III-1996) y el Smith College Museum Of Art, Northampton (Massachusetts) (28-III / 26-5-1996).

- Honolulu: Marsh Art Gallery, University of Richmond & University of Hawaii Press, 1995.
- Asano Shûgô, Yajima Arata, Egaitsu Michihiko, Watada Minoru Kawanobe Yasunao, Kobayashi Megumi y Hirose Asano Mami, eds. *Sesson Exhibition: A Super Eccentric of Japan Warring States Period*. Cat. exh. presentada en el Chiba City Museum of Art (26-I / 3-III-2002), The Shoto Museum of Art (2-IV / 12-V-2002), The Yamaguchi Prefectural Museum of Art (22-VI / 28-VII) y Fukushima Museum. Catálogo prologado y supervisado por Yamashita Yûji. En japonés, con lista de ilustraciones en inglés. Tôkyô: Asano Laboratories, 2002.
- Fong, Wen y James Watt. *Possessing the Past: Treasures from the National Palace Museum, Taipei*. New York: Harry New Abrams, 1996.
- Fontein, Jan y Money Hickman. *Zen Painting and Calligraphy*. Cat. exh. Museum of Fine Arts, Boston (5-XI / 20-XII-1970). Boston (Massachusetts): Museum of Fine Arts, 1970.
- Shimizu, Yoshiaki y John M. Rosenfield, eds. *Masters of Japanese Calligraphy: 8th-19th Century*. Cat. exh. New York: Japan House Gallery & Asia Society, 1984.
- Stevens, John y Alice Rae Yelen. *Zenga: Brushstrokes of Enlightenment*. Cat. exh. presentada en el New Orleans Museum of Art (15-VII / 20-VIII-1989), Mint Museum of Art (1-IV / 27-V-1990), Seattle Art Museum (4-X-1990 / 13-I-1991) y Los Angeles County Museum of Art (26-III / 26-V-1990). New Orleans (Los Angeles): New Orleans Museum of Art, 1990.
- Suzuki, Daisetsu T. *Sengai*. Cat. exh. Idemitsu Art Gallery, Tokyo (9-IX / 12-X-1997). Tôkyô: Idemitsu Bijutsukan, 1997 (1957).

## Literatura

- AA.VV. *La Poesía Universal*. México: Uteha, 1980.
- Abe Ryûichi y Peter Haskel. *Great Fool: Zen Master Ryôkan, Poems, letters and other writings*. Honolulu: University of Hawaii Press, 1996.
- Aitken, Robert. *The Mind of Clover*. San Francisco, North Point Press, 1984.
- *A Zen Wave: Basho's Haiku & Zen*. Trad. con comentarios de poemas de Bashô. New York: Weatherhill, 1995 (1978).
- Artzen, Sonja. *Ikkyû and The Crazy Cloud Anthology. A Zen Poet of Medieval Japan*. Trad. e introducción por Sonja Arntzen y prólogo por Katô Shûichi. Tôkyô: University of Tokyo Press, 1988 (1986).
- Aullón de Haro, Pedro. *El jaiku en España*. Madrid: Playor, 1985.
- Blyth, R. H. *Haiku*. 4 vols. Vol. I, Tôkyô: Kamakura Bunko, 1949. Vol. II, Tôkyô: Hokuseido, 1950. Vol. III, Tôkyô: Hokuseido, 1952. Vol. IV, Tôkyô: Hokuseido, 1952.
- “Ikkyû's Doka”. *The Young East*, vols. 2-2 a 3-9, 1952-1954.
- *A History of Haiku*. 2 vols. Tôkyô: Hokuseido, 1963-1964.

- *Senryu: Japanese Satirical Verses*. Tôkyô: Hokuseido, 1949.
- *Zen and Zen Classics. General Introduction, From the Upanishads to Hui-neng*. Vol. 1. Tôkyô: Hokuseido, 1960.
- *Zen and Zen Classics. History of Zen, Seigen Branch, 713-867*. Vol. 2. Tôkyô: Hokuseido, 1964.
- *Zen and Zen Classics. History of Zen, Nangaku Branch, 867-1260*. Vol. 3. Tôkyô: Hokuseido, 1970.
- *Zen and Zen Classics. Mumonkan*. Vol. 4. Tôkyô: Hokuseido, 1976.
- *Zen in English Literature and Oriental Classics*. Tôkyô: Hokuseido, 1993.
- Borges, Jorge Luis. *La cifra*. Madrid: Alianza 1982.
- Bownas, Geoffrey y Anthony Thwaite, eds. *The Penguin Book of Japanese Verse*. Baltimore: Penguin Books, 1964.
- Cabezas, Antonio. *La literatura japonesa*. Madrid: Hiperión, 1990.
- trad. *Jaikus inmortales*. Madrid: Hiperión, 1989 (1988).
- Carre, Patrick. “Les poemes de Hanshan”. Tesis doctoral inédita. Sorbonne-Nouvelle University, 1981.
- Chang, Yin-nan y Lewis C. Walmsley, trads. *The Poems of Wang Wei*. Rutland; Tôkyô: Tuttle, 1960.
- Chang, Yin-nan. *Wang Wei the Painter Poet*. Rutland; Tôkyô: Tuttle, 1968.
- Colclutt, Martin. “Gozan Literature: The Practice of Zen and the Pursuit of Poetry”. *Monumenta Nipponica* 33-2, 1979, pp. 201-205.
- de Bary, Wm. Theodore, ed. *The Manyôshû*. New York: Columbia University Press, 1965.
- Giroux, Joan. *The Haiku Form*. Rutland; Tôkyô: Tuttle, 1974.
- Graham, A. C., trad. *Poems of the Late Tang*. Baltimore: Penguin Books, 1965.
- Hackett, J. W. *Haiku Poetry*. Tôkyô: Japan Publications, 1968.
- Harrison, Jim. *After Ikkyu and other Poems*. Boston: Shambhala, 1996.
- Haya Segovia, Vicente. *El corazón del haiku: la expresión de lo sagrado*. Madrid: Mandala, 2002.
- *La poesía Zen de Santoka: 70 haikus esenciales*. Málaga: Diputación Provincial de Málaga, 2002.
- Heine, Steven. *A Blade of Grass: Japanese Poetry and Aesthetics in Dôgen Zen*. New York: Peter Lang, 1989.
- Henderson, Harold G. *An Introduction to Haiku*. Garden City (New York): Doubleday Anchor, 1958.
- *Bamboo Broom*. New York: Houghton Mifflin, 1934.

- Higginson, William J. *The Haiku Handbook*. Tôkyô: Kôdansha, 1989 (1985).
- *The Haiku Seasons: Poetry of the Natural World*. Tôkyô: Kôdansha, 1996.
- Hirosaki, Shinjiro y Ricardo de la Fuente, trads. *Kobayashi, Issa: Cincuenta haikus*. Madrid: Hiperion, 1991 (1990).
- Honda, H. *The Kokin Waka-Shu*. Tôkyô: Hokuseido, 1970.
- Hoffmann, Yoel. *The Sound of the One Hand*. St Albans, Herts: Paladin, 1977.
- *Japanese Death Poems: Written by Zen Monks and Haiku Poets on the Verge of Death*. Rutland; Tôkyô: Tuttle, 1996 (1986).
- Isaacson, Harold J., trad. *Peonies Kana: Haiku by the Upasaka Shiki*. New York: Theatre Arts Books, 1972.
- Ingen Zenshi. “Ingen Zenshi no yuisho mokuroku”. *Zenshû* 264, pp. 21-25.
- Janeira, Armando Martins. *Japanese and Western Literature. A Comparative Study*. Rutland; Tôkyô: Tuttle, 1970.
- Kadokawa, Genji y Sugiyama Hiroshi, eds. *Nihon bungaku no rekishi*, 5. Tôkyô: Kadokawa Shoten, 1967.
- Kageki, Hideo. *Gozan shishi no kenkyû*. Tôkyô: Kamasa Shoin, 1977.
- Katô, Shôshun. *Hakuin oshô nenpû*. Kyôto: Shibunkaku, 1985.
- Katô, Shûichi. *Histoire de la Littérature japonaise*, 3 vols. Paris: Fayard, 1986.
- Keene, Donald, ed. *Anthology of Japanese Literature*. New York: Grove Press, 1955.
- *La literatura japonesa entre Oriente y Occidente*. México: El Colegio de México, 1969.
- *Travelers of a Hundred Ages*. Rutland; Tôkyô: Tuttle, 1989.
- *World Within Walls*. Rutland; Tôkyô: Tuttle, 1976.
- *La literatura japonesa*. Trad. por Jesús Val y Gay. México: FCE, 1987 (1953).
- Kitamura, Sawakichi. *Gozan bungaku shikô*. Tôkyô: Tôyamabô, 1941.
- Konishi, Jin'ichi. *A history of Japanese Literature*. Earl Miner, ed. vol I. Princeton (New Jersey): Princeton University Press, 1984.
- Mackenzie, Lewis, trad. *The Autumn Wind*. Selección de poemas de Issa. London: John Murray, 1957.
- Miner, Earl. *An Introduction to Japanese Court Poetry*. Stanford (California): Stanford University Press, 1968.
- Mishima, Yukio. *Kinkaku-ji*. Trad. al inglés por Ivan Morris bajo el título *The Temple of the Golden Pavillion*. Rutland; Tôkyô: Tuttle, 1959. Trad. al español por Juan Marsé bajo el título *El pabellón de Oro*. Barcelona: Seix Barral, 1994 (1963).
- Miyamori, Asataro. *Haiku Poems: Ancient and Modern*. Tôkyô: Maruzen, 1940.
- Paz, Octavio. “Tres momentos de la literatura japonesa”. En *Las peras del olmo*. Barce-

- lona: Seix Barral, 1954, pp. 107-135.
- , Jacques Roubaud, Edoardo Sanguineti y Charles Tomlinson. *Renga: A Chain of Poems*. Presentado por Claude Roy. México: Muñoz, 1969. Trad. al inglés por Charles Tomlinson. New York: George Brazillier, 1971.
- Y Hayashiya Eikiichi trads. *Sendas de Oku*. Traducción al español de la obra de Bashô *Oku no hosomichi*. Edición con texto en japonés y caligrafías e ilustraciones de Buson. Kyôto: Benrido, 1992.
- Pigeot, Jacqueline y Jean-Jacques Tschudin. *El Japón y sus épocas literarias*. México: FCE, 1986.
- Pilgrim, Richard B. "The Religio-Aesthetic of Matsuo Bashô". *The Eastern Buddhist* 10-1, 1977.
- Pollack, Davis. *Zen Poems of the Five Mountains*. New York: Scholar Press & Crossroad, 1985.
- Rep, Paul. *Zen telegrams 79 picture poems*. Tôkyô: Tuttle, 1973.
- Rexroth, Kenneth. *One Hundred Poems from the Japanese*. New York: New Directions, 1964.
- Rikukawa, Taiun. *Kôshô: Hakuin oshô shôden*. Tôkyô: Sankibô Busshôrin, 1963.
- Rodríguez, Justino, Nishio Kimi y Ota Seiko, trads. *Selección de haikus*. Hiperión: Madrid, 1992.
- Rodríguez Izquierdo, Fernando. *El haiku japonés*. Madrid: Fundación Juan March-Guadarrama, 1972. Nueva ed. en Madrid: Hiperión, 1994.
- Sakai, Kazuya. *Japón: hacia una nueva literatura*. México: El Colegio de México, 1968.
- Sanford, James H., William R. Lafleur y Nagatomi Masatoshi., eds. *Flowing Traces. Buddhism in the Literary and Visual Arts of Japan*. Princeton (New Jersey): Princeton University Press, 1992.
- Snyder, Gary. *Riprap & Cold Mountain Poems*. San Francisco: Four Seasons Foundation, 1969b.
- Starrs, Roy. *An Artless Art: The Zen Aesthetic of Shiga Naoya*. Richmond: Japan Library, 1998.
- Stevens, John. *Mountain Tasting: Zen Haiku by Santôka Taneda*. Tôkyô: Weatherhill, 1980.
- *One Robe, One Bowl: The Zen Poetry of Ryôkan*. New York; Tôkyô: Weatherhill, 1994 (1977).
- Stryk, Lucien y Takashi Ikemoto, eds. *Penguin book of Zen poetry*. Harmondsworth: Penguin Books, 1981.
- Svanascini, Osvaldo. *Tres maestros del haiku*. Barcelona: Agüero, 1976.
- Takagi, Tsutomu y Alberto Manzano, trads. *Haiku de las estaciones: Antología de la poesía Zen*. Barcelona: Teorema, 1985.

- Tamamura, Takeji. *Gozan bungaku*. Tôkyô: Subundô 1966.
- Terada, Tôru. *Gidô Shûshin, Zekkai Chûsin*. Tôkyô: Chikuma Shobô (*Nihon Shijinsen*, 24), 1977.
- Toshiharu, Oseko. *Basho's Haiku*. Tôkyô: Toshiharu Oseko, 1990.
- Tôgô, Toyoharu, ed. *Ryôkan zenshû*. 2 vols. Tôkyô: Sôgensha, 1959.
- Ueda, Makoto. *The Master Haiku Poet Matsuo Bashô*. Tôkyô: Kôdansha, 1982 (1970).
- Ury, Marian. *Poems of the Five Mountains*. Ann Arbor: Center for Japanese Studies, University of Michigan 1992 (1977).
- Waley, Arthur. *The Life and Times of Po Chü-I*. New York: Hillary, 1949.
- *The Poetry and Career of Li Po*. New York: Hillary, 1950.
- Watson, Burton, trad. *Cold Mountain: 100 Poems by the T'ang Poet Han-shan*. New York: Grove Press, 1962.
- *Chinese Lyricism*. New York: Columbia University Press, 1971.
- “Buddhism in the poetry of Po Ch-i”. *Eastern Buddhist* 21-1, 1988, pp. 1-22.
- “Zen Poetry”. En Kraft, Kenneth, ed. 1989, pp. 105-124.
- *Ryôkan: Zen Monk-Poet of Japan*. New York: Columbia University Press, 1981 (1977). Versión italiana de Luigi Soletta, bajo el título *Poesie di Ryôkan: monaco dello zen*. Milano: La Vita Felice, 1994;
- , trad. *Kanshi: The Poetry of Ishikawa Jozan and other Edo-period Poets*. San Francisco: North Point Press. 1990.
- Wolpin, Samuel. *El Zen en la literatura y la pintura*. Kier: Buenos Aires, 1985.
- Yasuda, Kenneth. *A Pepper-Pod*. New York: Knopf, 1947.
- *The Japanese Haiku: Its Essential Nature, History, and Possibilities in English*. Rutland; Tôkyô: Tuttle, 1957.
- Yuasa, Nobuyuki, trad. Selección de poemas de Issa. *The Year of my Life*. Berkeley: University of California Press, 1972.
- *The Zen Poems of Ryôkan*. Trad. con introducción, notas y apuntes biográficos. Princeton (New Jersey): Princeton University Press, 1981.
- , trad. de la obra de Bashô *Oku no hosomichi*. bajo el título *The Narrow Road to the Deep North and Other Travel Sketches*. Middlesex: Penguin Books, 1966.

### **Nôgaku (teatro nô y kyôgen)**

- AA.VV. *The Noh Drama*. Rutland; Tôkyô: Tuttle, 1955.
- Arnal, J. Vicenta. *Teatro y danza en el Japón*. Madrid: CSIC, 1935.
- Arnott, Peter D. *The Theatres of Japan*. London: Macmillan, 1969.
- Banham, Martin. *The Cambridge Guide to Theatre*. Cambridge: CUP, 1995.

- Benl, Oscar. *Die Geheime Überlieferung des Nô*. Frankfurt: Insel, 1986 (1961).
- Bethe, Monica y Karen Brazell. *Dance in the Nô Theater III*. Ithaca; New York: Cornell University (East Asia Papers, 29), 1982.
- Bohner, Hermann. *Gestalten und Quellen des Nô*. Tôkyô; Ôsaka: OAG, 1955.
- Bowers, Faubion. *Japanese Theatre*. Rutland; Tôkyô: Tuttle, 1982.
- Brandon, James R. "A New World: Asian Theatre in the West Today". *The Drama Review*, 33-2, pp. 25-50. New York: Tish School of the Arts-MIT Press, 1989.
- ed. *Nô and Kyôgen in the Contemporary World*. Honolulu: University of Hawaii Press, 1997.
- De Campos, Haroldo. *Hagoromo de Zeami: O charme sutil*. Sao Paulo: Estação Liberdade, 1993.
- De Poorter, Erika. *Zeami Talks on Sarugaku*. Amsterdam: J.C. Gieben, 1986.
- Dômoto, Masaki. *Zeami*. Tôkyô: Geki Shobô, 1986.
- Dunn, Charles J. y Torigoe Bunzo, eds. y trads. *The Actor's Analects (Yakusha Rongo)*. Tôkyô: University of Tokyo Press, 1969.
- Emmert, Richard. "Training of the Nô Performer". *Theatre Research International*, 12-2, pp. 123-133.
- "Expanding Nô's Horizons: Considerations for a New Nô Perspective". En Brandon, James R., ed. 1997, pp. 19-35.
- Eppstein, Ury. "The Stage Observed. Western Attitudes toward Japanese Theatre". *Monumenta Nipponica* 48-2, pp. 147-166.
- Ernst, Earl. "The Influence of Japanese Theatrical Style on Western Theatre". *Educational Theatre Journal*, 21, pp. 127-138.
- Espinosa, C. *Teatro japonés, de la tradición a la modernidad*. Madrid: Ministerio de Cultura / Instituto Nacional de Artes escénicas, 1987.
- Fiedrich, Rainer. "Noh-Play, Lehrstück and Ritual". *Proceedings of the Xth Congress of ICLA II*, New York; London: Garland, 1982, pp. 29-40.
- Giroux, Sakae Murakami. *Zeami: Cena e pensamento No*. Sao Paulo: Perspectiva, 1991.
- Goff, Janet. *Noh Drama and the Tale of Genji: The Art of Allusion in Fifteen Classical Plays*. Princeton (New Jersey): Princeton University Press, 1991.
- "The Role of the Audience in Noh". *Acta Asiatica*, 73, 1997, pp. 16-38.
- Gotô, Hajime. *Noh no Keisei to Ze-Ami*. Tôkyô: Mokujisha, 1966.
- *Noh to Nihon Bunka*. Tôkyô: Mokujisha, 1980.
- *Nohgaku no Kigen*. Tôkyô: Mokujisha, vol I, 1975, vol. II, 1980.
- Hanabusa, Ungai. *Yôkyoku to bukyô*. Tôkyô: Heigo-shuppansha, 1917.
- Hare, Thomas Blenman. *Zeami's Style: The Noh Plays of Zeami Motokiyo*. Stanford:

- Stanford University Press, 1986.
- Hata, Hisashi. *Kyôgen*. Don Kenny, ed. y trad. Fotografías de Yoshikoshi Tatsuo. Ôsaka: Hoikusha, 1991 (1982).
- “Kinsaku *nô*, kindai *nô*, gendai *nô* no sakusha to sakuhin”. En *Nô no sakusha to sakuhin*, vol. 3 de *Iwanami koza: nô-kyôgen*. Tôkyô: Iwanami Shoten 1987a, pp. 301-362.
- “*Nô* gihô zentei no gendai engeki”. En *Nô no sakusha to sakuhin*, vol. 3 de *Iwanami koza: nô-kyôgen*. Tôkyô: Iwanami Shoten 1987b, pp. 363-381.
- Hayashiya, Eikichi. *Génesis del teatro clásico japonés: el noh, el kyogen y el kabuki*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1984.
- *Tradición poética y teatral del pueblo japonés*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2001.
- Hayashiya, Tatsusaburô. “Ancient History and Performing Arts”. *Acta Asiatica*, 33, 1977, pp. 1-14; 74-90.
- Higashitani, Hidehito. “Panorama del teatro japonés actual” *El teatro actual II. Revista de la Universidad Complutense de Madrid* 27-114, pp. 247-261. año?
- “Yukio Mishima y sus obras modernas del teatro Noh”. *Crítica*, 650, 1977, pp. 20-22.
- Hirose, Tamahiro. *Nô to Konparu*. Kyôto: Hatsune Shobô, 1969.
- Hoff, Frank y Willis Flint, eds. *The life Structure of Noh: An English Version of Yokomichi Mario's Analysis of the Structure of Noh* (adaptado de la obra en japonés de Yokomichi Mario). Racine (Wisconsin): *Concerned Theatre Japan*, 2, 1973, pp. 209-256.
- Inoura Yoshinobu. *A History of Japanese Theater I, Noh and Kyogen*. Tôkyô: Kokusai Bunka Shinkokai, 1971.
- y Kawatake Toshio. *The Traditional Theatre of Japan*. Tôkyô: The Japan Foundation, 1981. Ed. en un volumen conteniendo *A History of Japanese Theatre, I-II*.
- Ishii, Tatsuro. “Zeami's Mature Thoughts of Acting”. *Theatre Research International*, 12-2, pp. 110-123.
- *The Theatre of Nothingness: A Reading of Zeami*. Trad. al español por Ishii Yasushi bajo el título “*Nô El teatro de la Nada*”. *El Paseante*, 6. Madrid: Siruela, 1987, pp. 60-67.
- Isozaki, Arata. “*Nô* no butai kûkan”. *Kokubungaku kaishaku to kyôzai* 31-10, 1986, pp. 36-39.
- Itô, Masayoshi. *Konparu Zenchiku no kenkyû*. Kyôto: Akao Shôbundo, 1970.
- Kanai, Kiyomitsu. *Noh no Kenkyu*. Tôkyô: Ofuna, 1969.
- Kawatake, Toshio. *Japan on Stage*. Tôkyô: 3A Corporation, 1990.
- Keene, Donald, ed. *No: The Classical Theatre of Japan*. Tôkyô; Palo Alto (California): Kôdansha, 1966.



- , ed. *No and Bunraku: Two Forms of Japanese Theatre*. New York: Columbia University Press, 1990.
- Kenny, Don. *A Guide to Kyôgen*. Tôkyô: Inoki Shoten, 1968.
- Kitagawa, Tadahiko. *Zeami*. Tôkyô: Chuokoronsa, 1972.
- Kobashi, Miyasako y Elia, Chiki. *El espacio sagrado japonés*. México: Trillas, 1994.
- Konishi Jin'ichi. "Hie to yase". *Bungaku, gogaku* 10, 1957, pp. 12-29.
- *Nôgakuron kenkyû*. Tôkyô: Hanawa Shobô, 1961
- *Michi: Chûsei no rinen*. Tôkyô: Kôdansha, 1975.
- "Michi and Medieval Writing". En *Principles of Classical Japanese Literature*. Earl Miner, ed. Princeton (New Jersey): Princeton University Press, 1985, pp. 181-208.
- Konparu, Kunio. *The Noh Theatre: Principles and Perspectives*. New York; Tôkyô, Kyôto: Weatherhill & Tankosha, 1983.
- Konparu, Nobutaka. *Nômen nyûmon*. Tôkyô: Heibonsha, 1984.
- Kôsai, Tsutomu. *Zeami Shinkô*. Tôkyô: Wanya Shoten, 1962.
- Kott, Jan. "Nô ou sur les signes. Bunraku et Kabuki ou sur l'imitation". *Travail théâtral*, 16, 1974.
- Koyama, Hiroshi. "Staging Kyôgen". *Acta Asiatica*, 73, 1997, pp. 39-60.
- Marotti, Ferruccio. *Il volto dell'invisibile: Studi e ricerche sui teatri orientali*. Roma: Bulzoni, 1984.
- Martzel, Gérard. *La fête d'Ogi et le Nô de Kurokawa*. Paris: Publications Orientalistes de France, 1982.
- Maruoka, Daiji y Yoshikoshi, Tatsuo. *Noh*. Don Kenny, trad. Ôsaka: Hoikusha, 1992 (1969).
- Masuda, Shôzô. *No Hyakuban I-II*. Tôkyô: Heibonsha, 1979.
- Matosoff, Susan. "Images of Exile and Pilgrimage. Zeami's Kintoshô". *Monumenta Nipponica*, 34-4, pp. 449-463.
- Matsuda, Tamotsu. *Ze-Ami to Noh no Kenkyu*. Tôkyô: Shindokusha, 1972.
- Matsuoka, Shinpei. *Utage noshintai: Basara kara Zeami e*. Tôkyô: Iwanami Shoten, 1991a.
- "Zeami no jikken gekijô". *Representation* 1991b, pp. 64-69.
- Zenchiku to Ikkyû: Zenchiku no na no yurai ni tsuite". *Jinbun kagaku ka kiyô*, 97 (*Kokubungaku kanbungaku XXVI*). Tôkyô: University of Tokyo Press, 1993, pp. 35-42.
- "Yûgen ga enjaku suru toki: Ikkyû-Zenchiku no sekai". *Bungaku* 7-2, 1996.
- "Staging Noh". *Acta Asiatica* 73. Tôkyô: The Tôhô gakkai, 1997a, pp. 1-15.

- “Zeami no hana: hana kara kaze e”. *Kokubungaku*, 42-5, 1997b.
- “Zeami hachi jû nen, geinin no shôgai”. *Fujin-gahô*. Tôkyô: *Fujin-gahô-sha*, 1998, pp. 146-151.
- McKinnon, Richard N. “Zeami on the Art of Training”. *Harvard Journal of Asiatic Studies* 16, Junio 1953, pp. 220-24.
- Mishima, Yukio. *Kindai-nôgakushû*. Tôkyô: Shinchôsha, 1956.
- Nakamura, Yasuo. *Noh: The Classical Theater* (Performing Arts of Japan IV) Don Kenny, trad. New York; Tôkyô; Kyôto: Weatherhill / Tankosha, 1971.
- Nakanishi, Toru. *Noh Masks*. Don Kenny, trad. Fotografías por Komma Kiyonori. Ôsaka: Hokiusha, 1992 (1983).
- Nishi, Issho. *Ze-Ami Kenkyu*. Tôkyô: Sarubia Press, 1967.
- *Nô, Kyôgen, Fûshikaden*. Tôkyô: Shichôsha, 1992.
- y Hata, Higashi, eds. *Nô-kyôgen jiten*. Tôkyô: Heibonsha, 1987.
- Nishio, Minoru. *Dôgen to Zeami*. Tôkyô: Iwanami Shoten, 1965.
- Nobori, Asaji. *A Philosophy of the Japanese Noh Drama. An Except from my book of Noh*. Tôkyô: Tokushima, 1964.
- Nogami, Toyoichirô. *Noh Plays: How to see them*. Tôkyô: Nôgaku Shorin, 1954 (1934).
- *Zeami and His Theories on Noh*. Matsumoto Ryôzô, trad. Tôkyô: Hinoki Shoten, 1955.
- ed. *Nôgaku senzhô*, vol. 3. Tôkyô: Tôkyô Shôgensha, 1980.
- Nomura, Shirô. “Teaching the Paradox of Nô”. En Brandon, James R., ed. 1997, pp. 202-209.
- Nose, Asaji. *Nôgaku genryu-ko*. Tôkyô: Iwanami Shoten, 1938.
- “Kodai Geki Bungaku”. *Nihon bungaku taikei*, vol. 21. Tôkyô: Kawade Shobô, 1939.
- *Yûgenron*. Tôkyô: Kawade Shobô, 1944.
- O’Neill, Patrick. G. *A Guide to Nô*. Tôkyô; Kyôto: Hinoki Shoten, 1955.
- *Early No Drama: Its Background, Character and Development, 1300-1450*. London: Lund Humphries, 1958.
- Omote, Akira. *Nôgaku-Shi Shinko*. Tôkyô: Wanya Shoten, 1979.
- y Amano Fumio. *Nôgaku no rekishi*, vol. 1 de *Iwanami kôza: nô, kyôgen*. Tôkyô: Iwanami Shoten, 1987.
- Onishi, Yoshinori. *Yûgen to Aware*. Tôkyô: Iwanami Shoten, 1939.
- Ortolani, Benito. “Iemoto”. *Japan Quaterly* 26-3, 1969, pp. 297-306.

- “Zeami’s Aesthetics of the Nô and Audience Participation”. *Educational Theatre Journal*, 24, 1972, pp. 109-117.
- The Japanese Theatre: From Shamanistic Ritual to Contemporary Pluralism. Princeton (New Jersey): Princeton University Press, 1995.
- Ottai, Antonella, de. *Teatro Oriente/Occidente*. Roma: Bulzoni, 1986.
- Peri, Noël. *Cinq No. Drame líriques japonaises*. Paris: Brossard, 1921.
- Pilgrim, Richard B. “Zeami and the Way of Nô”. *History of Religions*, 12-2, 1972.
- “Some Aspects of *Kokoro* in Zeami”. *Monumenta Nipponica*, 31, 1976, pp. 251-274.
- “Six Circles, One Dewdrop: The Religio-Aesthetic of Komparu Zenchiku”. *Chanoyu Quarterly: Tea and the Arts of Japan* 33, 1983, pp. 7-22.
- Pinnington, Noel J. “Crossed Paths: Zeami’s Transmission to Zenchiku”. *Monumenta Nipponica* 52-2, 1997, pp. 201-234.
- Pound, Ezra y Fenollosa, Ernest, trad. *The Classic Noh Theatre of Japan*. (Originalmente publicado bajo el título ‘*Noh*’ or *Accomplishment: A Study of the Classical Stage of Japan*). New York: New Directions, 1959 (1917).
- Raz, Jacob. “The Actor and His Audience: Zeami’s Views on the Audience of the Noh”. *Monumenta Nipponica*, 31, 1976, pp. 251-274.
- Renondeau, Gaston. *Le Bouddhisme dans le Nô*. Tôkyô: Maison Franco-Japonaise, 1950.
- Rimer, J., Thomas. “Contemporary Audiences and the Pilgrimage to Nô”. En Brandon, James R., ed. 1997, pp. 183-201.
- Rubiera, Javier. “Japón y Occidente: ver y no ver el Nô”. *Investigaciones semióticas*, IV. Madrid: Visor, 1992, pp. 499-504.
- Sagara, Tooru. *Zeami no Uchû*. Tôkyô: Pelicansha, 1990.
- Sata, Megumi. “Aristotle’s Poetics and Zeami’s Teachings on Style and the Flower”. *Asian Theatre Journal*, 6-1, 1989, pp. 47-56.
- Savarese, Nicola. *Teatro e Spettacolo fra Oriente e Occidente*. Bari: Laterza, 1992.
- Sekine, Masaru. *Zeami and his theories of Noh drama*. Tôkyô: Hinoki Shoten, 1985.
- Sheridan, M. B. “Symbolist Aspects of the Nô”. *Japan Quarterly* 17-4, 1970, pp. 456-462.
- Shirasu, Masako y Yoshikoshi Tatsuo. *O nô no mikata*. Tôkyô: Shinch
- Shoda, Shojiro. *Nohgaku Daijiten*. Tôkyô: Kikkawa Kobunkan, 1907.
- Sieffert, Rene. *La tradition secrète du Nô*. Paris: Gallimard-UNESCO, 1960.
- Smethurst, Mae J. *The Artistry of Aeschylus and Zeami*. Princeton (New Jersey): Princeton University Press, 1989.
- Takemoto, Mikio y Hashimoto Asao. *Nô, Kyôgen, Hikkei*. Tôkyô: Gakutôsha, 1995.
- Tamba, Akira. *Músicas tradicionales de Japón. De los orígenes al siglo XVI*. Madrid:

- Akal, 1997.
- Tanaba, Yutaka. *Zeami Geijutsu Ronshû*. Tôkyô: Shinchôsha, 1976.
- “Traditional Japanese Performing Arts”. *The Japan Foundation Newsletter*, 22-6, 1995.
- Tanaka, Makoto. “Yôkyoku no genson kyoku”. En Nogami Toyochirô, ed. 1980.
- Thornhill III, Arthur H. “Yûgen After Zeami”. En Brandon, James R., ed. 1997, pp. 36-64.
- Toita, Michizo. *No-Gei-Ron*. Tôkyô: Keisoshobo, 1965.
- Toki, Zemmario. *Japanese Nô Plays*. Tôkyô: Japan Travel Bureau, 1954.
- Tyler, Royall. “Buddhism in Noh”. *Japanese Journal of Religious Studies* 14-1, 1987, pp. 19-52.
- “The Waki-Shite Relationship in *Nô*”. En Brandon, James R., ed. 1997, pp. 65-90.
- Ueda, Makoto. *Zeami, Basho, Yeats, Pound. A Study in Japanese and English Poetics*. The Hague: Mouton, 1965.
- Upton, Murakami. *A Spectator's Handbook of Noh*. Tôkyô: Wanya Shoten, Japan Publications Company, 1963.
- Waley, Arthur. *The Nô Plays of Japan*. Rutland; Tôkyô: Tuttle, 1996 (1921).
- Watsuji, Tetsuro. “Japanese Ethical Thought in the Noh Plays of the Muromachi Period”. David Dilworth, trad. *Monumenta Nipponica*, 24-4, 1969, pp. 467-498.
- Yamazaki, Masakazu. “The Aesthetics of Transformation: Zeami's Dramatic Theories”. Trad. por Susan Matisoff. *Journal of Japanese Studies* 7, 1981, pp. 215-257.
- *Zeami*. Tôkyô: Chûokôronsha, 1983.
- Yasuda, Kenneth. “Implications of the name Hakuryo in Harogomo, a Noh Play”. *Studies on Japanese Culture*. Tôkyô: The Japan PEN Club, 1973, pp. 552-557.
- *Masterworks of the Noh Theater*. Indiana: Indiana University Press, 1989.
- Yasura, Okakô. *Chûseiteki bungaku no tankyû*. Tôkyô: Yûseidô 1970.
- Yeats, William Butler. Trad. al español de *Certain Noble Plays of Japan* bajo el título “Algunas magníficas obras teatrales del Japón”. En *Teatro completo y otras obras (Teatro, Poesía, Ensayo)*. Madrid: Aguilar, 1962 (1919), pp. 1258-1273.
- Yokomichi Mario, Kanze Hideo y Ogiwara Tatsuko, eds. *Kanze Hisao chosakushû*. 2 vols. Tôkyô: Heibonsha, 1981.
- *Nô no kôzô to gihô*, vol. 4 de *Iwanami kôza: nô, kyôgen*. Tôkyô: Iwanami Shoten, 1987.
- Yusa, Michiko. “*Riken no Ken*. Zeami's Theory on Acting and Theatrical Appreciation”. *Monumenta Nipponica* 42-3, 1987, pp. 331-345.

### Textos de nôgaku

- Keene, Donald, trad. Introduction to Yukio Mishima's *Five Modern Nô Plays*. Rutland; Tôkyô: Tuttle, 1998 (1957).
- Nearman, Mark J. "Zeami's *Kyûi*. A Pedagogical Guide for Teachers of Acting". *Monumenta Nipponica*, 23-3, pp. 229-332.
- "Kyakuraika. Zeami's Final Legacy for the Master Actor". *Monumenta Nipponica*, 35-2, pp. 153-195.
- "Kakyô. Zeami's Fundamental Principles of Acting". *Monumenta Nipponica*, 37-3, pp. 333-374; 37-4, pp. 461-496; 38-1, pp. 51-71.
- Nishio, Minoru, ed. "Nôgakuronshu". *Nihon Koten Bungaku taikei*, vol. 65. Tôkyô: Iwanami Shoten, 1961.
- Nose, Asaji, ed. *Zeami jurokubushu hyoshaku*. Tôkyô: Iwanami Shoten, 1966.
- Omote, Akira. *Nôgakuronshu*. Tôkyô: Shôgakukan, 1973.
- e Itô Masayoshi, eds. *Konparu kodensho shûsei*. Tôkyô: Wanya Shoten 1969.
- y Katô Sûichi, eds. *Zeami & Zenchiku*. (*Nihon shisô taikei*, vol. 24). Tôkyô: Iwanami Shoten, 1974.
- Rimer, J., Thomas y Yamazaki Masakazu. *On the Art of the No Drama. The Major Treatises of Zeami*. Princeton (New Jersey): Princeton University Press, 1984.
- Sakurai Suichi, Hayashi Shûseki, Sato Rokurô y Miyai Bin, trads. *Zeami's Kadensho*. Kyôto: Sumiya-Shinobe, 1968.
- Tanaka, Makoto, ed. *Mikan yôkyôkushû*. 31 vols. Tôkyô: Koten Bunko, 1963-1980.
- Thornhill III, Arthur H. *Six Circles, One Dewdrop: The Religio-Aesthetic World of Komparu Zenchiku*. Princeton (New Jersey): Princeton University Press, 1993.
- Yoshida, Tôgo, ed. *Zenchikushû*. Tôkyô: Nôgakukai, 1915.
- Yokomichi, Mario y Omote Akira. *Yôkyokushû I-II*. Tôkyô: Iwanami Shoten, 1960-1963.

### Traducciones de obras de nôgaku

- Keene, Donald, ed. *Twenty Plays of the Nô Theatre*. Trad. por Royall Tyler, et al. New York: Columbia University Press, 1970.
- Japanese National Commission for UNESCO, comp. *Proceedings of the International Symposium on the Theatre in the East and the West* (Tôkyô 1963). Tôkyô, 1965.
- McKinnon, Richard N., trad. *Selected plays of Kyôgen*. Tôkyô: Uniprint, 1968.
- Nippon Gakujutsu Shinkokai (Comité de Traducciones Clásicas Japonesas), trad. *The Noh Drama: Ten Plays Selected and Translated from the Japanese*. 3 vols. Rutland; Tôkyô: Tuttle, vol. 1, 1955; vol. 2, 1959; vol. 3, 1960.
- Rubiera, Javier, ed. y Higashitani Hidehito, trad. *Fûshikaden: Tratado sobre la práctica*

- del teatro Nô y cuatro dramas Nô*. Madrid: Trotta, 1999.
- Sakanishi, Shio, trad. *Japanese Folk-Plays: The Ink-Smeared Lady and other Kyogen*. Rutland, Tôkyô: Tuttle, 1960.
- Shimazaki, Chifumi, trad. *The Noh*. 3 vols. Vol. I, God Noh; vol. 2 Battle Noh; vol. 3 Woman Noh. Tôkyô: Hinoki Shoten, 1987.
- , trad. *Warrior Ghost Plays from the Japanese Noh Theater*. Ithaca, New York: Cornell University, 1993.
- , trad. *Restless Spirits: from Japanese Noh Plays of the Fourth Group*. New York: Ithaca, 1995.
- Tyler, Royall, trad. *Japanese Nô Dramas*. New York; London: Penguin Books, 1992.
- Ueda, Makoto, trad. y ed. *The Old Pine Tree and Other Noh Plays*. Lincoln (Nebraska): University of Nebraska Press, 1984 (1962).

### **Chadô y sus artes relacionadas**

- AA.VV. *El mundo de la cerámica: Hamada Shoji*. Tôkyô: Sekai Bunkasha, 1980.
- AA.VV. Seattle Art Museum. *International Symposium on Japanese Ceramics*. Seattle: Wash, 1973.
- AA.VV. *The Urasenke Tradition of Tea*. Kyôto: Urasenke Foundation, 1993.
- AA.VV. *Japanese Tea Culture: The Omotesenke Tradition*. Kyôto: Fushin'an Foundation, 2002.
- Álvarez Taladriz, J. L., ed. y trad. del portugués al español de los cuatro capítulos sobre el “arte del té” (*cha-no-yu*) contenidos en los *Relatos del Japón del siglo XVI* del misionero jesuíta João Rodrigues, bajo el título *Arte del Cha*. Tôkyô: Sophia University (*Monumenta Nipponica Monographs*, vol. 14), 1954.
- Anderson, Jenifer Lea. *An Introduction to Japanese Tea Ritual*. Albany (New York): State University of New York Press, 1991.
- Arawaka, Hirokazu. *Nihon no Bijutsu: Maki-e*. Tôkyô: Shibundo (Art of Japan, 35), 1969.
- Ayers, John. *The Baur Collection, Geneva: Japanese Ceramics*. Geneva: Collection Baur, 1982.
- “From Cauldron to Teapot: The Evolution of Ceramic Tea Vessels in China”. En *Chinese Ceramic Tea Vessels: The K. S. Lo Collection, Flagstaff House Museum of Teaware*. Hong-Kong: Hong Kong Museum of Art, 1991, pp. 60-78.
- Braufman, Steve. *Raku: A Practical Approach*. Radnor (Pennsylvania): Chilton Book Company, 1991.
- Beittel, Kenneth R. *Zen in the Art of Pottery*. Tôkyô: Weatherhill, 1997 (1989).
- Blofeld, John. *The Chinese Art of Tea*. Boston: Shambhala, 1986.
- Carpenter, Francis Ross, trad. *The Classic of Tea*. Boston: Little Brown, 1974.

- Carr, Rachel. *Japanese Floral Art*. Princeton (New Jersey): Van Nostrand Reinhold, 1961.
- Castile, Rand. *The Way of Tea*. New York; Tôkyô: Weatherhill, 1971.
- Chiu, Simon, K. S. "The history of Tea and Tea-making in China as Recorded in text, Paintings and Artefacts". En *Chinese Ceramic Tea Vessels: The K. S. Lo Collection, Flagstaff House Museum of Teaware*. Hong-Kong: Hong Kong Museum of Art, 1991, pp. 26-43.
- Chanoyu Quarterly: Tea and the Arts of Japan*. Publicación periódica de Urasenke Foundation, Kyoto & the Urasenke Chanoyu Center, New York, 1970-
- Cooper, Michael. Trad. del portugués al inglés de los *Relatos del Japón del siglo XVI* del misionero João Rodrigues bajo el título *This Island of Japan*. Tôkyô: Kôdansha, 1973.
- "The Early Europeans and Tea". En Varley, Paul y Kumakura Isao, eds. 1994, pp. 101-134.
- Cort, Louise Allison. *Shigaraki: Potters Valley*. Tôkyô; Palo Alto (California): Kôdansha, 1979.
- Dickerson, John. *Raku Handbook*. New York: Van Nostrand, 1972.
- Famous Ceramics of Japan*. 12 vols. Tôkyô; New York: Kôdansha, 1981-82.
- Fujioka, Ryôichi. *Shino and Oribe Ceramics*. Trad. por Samuel Crowell Morse. Tôkyô; New York; San Francisco: Kôdansha / Shibundo, 1977.
- Fukukita, Yasunosuke. *Tea Cult of Japan*. Tôkyô: Japan Travel Bureau, 1955 (1932).
- Graham, Patricia J. *Tea of the Sages: The Art of Sencha*. Honolulu: University of Hawai'i Press, 1998.
- Gorham, Hazel H. *Japanese & Oriental Ceramics*. Rutland; Tôkyô: Tuttle, 1991.
- Haga, Kôshirô. *Daitokuji to chadô*. Kyôto: Tankôsha, 1972.
- "The Wabi Aesthetic through the Ages". Trad. y adaptado por Martin Collcutt. En Varley, Paul y Kumakura Isao, eds. 1994, pp.195-232.
- Hamamoto Sôshun. "The Master's Taste: Tea Utensils". En Sen, Sôshitsu XV, ed. 1988 (1983), pp. 52-76.
- Hammitzsch, Horst. *Chado*. Munich: O.W. Barth-Verlag, 1958. Trad. del alemán al inglés por Peter Lemesurier bajo el título *Zen in the Art of the Tea Ceremony*. Tisbury (Wiltshire): Element Books, The Old Brewery, 1979 (1958). También trad. al inglés en New York: Avon Books, 1982. Trad. al español bajo el título *En la nieve, la rama florecida: Zen y el Arte de la ceremonia del té*. Barcelona: Visión Libros, 1984.
- Hasegawa, Shôshôkyo. *Sencha shi*. Reimpresión. Tôkyô: Heibonsha, 1965.
- Hayashiya, Tatsusaburô. *Chûsei Bunka no Kichô*. Tôkyô: Tôkyô Daigaku, 1953.
- ed. *Kadokawa Chadô Jiten*. 2 vols. Tôkyô: Kadokawa Shoten, 1990.

- Hayashiya Tatsusaburô, Nakamura Masao y Hayashiya Seizô. *Japanese Arts and Tea Ceremony*. New York: Weatherhill; Tôkyô: Heibonsha, 1974.
- Hayashiya Tatsusaburô y Murai Yasuhiko. *Zuroku Chadôshi*. Kyôto: Tankôsha, 1980.
- Hayashiya, Seizô. *Chanoyu: Japanese Tea Ceremony*. Emily J. Sano, ed. New York: Japan Society, 1979.
- Herrigel, Gustie S. *Zen in the Art of Flower Arrangement*. London: Routledge & Kegan Paul, 1958.
- Hirota, Dennis. *Wind in the Pines: Classic Writings of the Way of Tea as a Buddhist Path*. Fremont (California): Asian Humanities Press, 1995.
- Houser, Preston L. *The Tea Garden*. Kyôto: Suiko Shoin, 1992.
- Iguchi, Kaisen. *Tea Ceremony*. Trad. por John Clark. Ôsaka: Hoikusha, 1996 (1975).
- Jenys, Soame. *Japanese Pottery*. New York: Praeger, 1971.
- Kawashima, Sôbin. "Midday Tea in the Urasenke Manner". En Sen, Sôshitsu XV, ed.1988 (1983), pp. 120-141.
- Koyama, Fuyio et al., eds. *Tôji taikai*. 48 vols. Tôkyô: The Manichi News, 1966.
- Kumakura, Isao. "Sen Rikyû: Inquiries into His Life and Tea". Paul Varley, trad. En Varley, Paul y Kumakura Isao, eds. 1994, pp. 33-70.
- "Kan'nei Culture and Chanoyu". Paul Varley, trad. En Varley, Paul y Kumakura Isao, eds. 1994, pp. 135-160.
- Kurasawa, Yukihiro. "Jukô no cha no shishô – Nihon no geijutsu shishô kenkyû no uchi". *Kenkyû*, vol. 40, pp. 18-58; vol. 42, pp. 31-50; vol. 45, pp. 1-42; vol. 46, pp. 24-65. Kobe: Kobe Daigaku, 1967-1970.
- Kuwata, Tadachika. *Nihon Chadôshi*. Tôkyô: Kadokawa Shoten, 1954.
- *Ransei to chadô*. Tôkyô: Heibonsha, 1957a.
- *Yamanoue Sôjiki no kenkyû*. Kyôto. Kawahara Shoten, 1957b.
- , ed. *Shinshû chadô zenshû*. 9 vols. Tôkyô: Shunjûsha, 1956.
- , ed. *Zôtei Shinchô Kôki*. Tôkyô: Shin Jinbutsu Ôraisha, 1965.
- Leach, Bernard. "Nippon Perception of Pottery". Serie de 4 artículos publicada en *The Mainichi News*. London: Faber & Faber, 1966.
- *Hamada, le potier*. Fribourg: Office du Livre, 1976.
- *Kenzan and his Tradition: The Lives and Times of Kôetsu, Sôtatsu, Kôrin and Kenzan*. New York: Transatlantic Arts, 1966; London: Faber & Faber, 1966.
- *Manual del ceramista*. Barcelona: Blume, 1981.
- Ludwig, Theodore M. "Chanoyu and Momoyama: Conflict and Transformation in Rikyû's Art". En Varley, Paul y Kumakura Isao, eds. 1994, pp. 71-100.
- Luque Teruel, Andrés. *Ensayo sobre la metafísica de las formas puras en la cerámica del Ch'an y del Zen*. Sevilla: Pensamiento y Arte, 1997.



- Luzzato-Bilitz, O. *Oriental Laquer*. London: Paul Hamlyn, 1968.
- McNeill, William H. "The Historical Significance of the Way of Tea". En Varley, Paul y Kumakura Isao, eds. 1994, pp. 255-264.
- Mikami, Tsugio. *The Art of Japanese Ceramics*. Trad. por Ann Herring. New York: Weatherhill; Tôkyô: Heibonsha (The Heibonsha Survey of Japanese Art, 29), 1976.
- Miller, Roy Andrew. *Japanese Ceramics*. Rutland; Tôkyô: Tuttle, 1960.
- Mittwer, Henry. *Zen Flowers*. Rutland; Tôkyô: Tuttle, 1992 (1974).
- Morita, Kiyoko. *The Book of Incense*. Tôkyô: Kôdansha, 1999 (1992).
- Murai, Yasuhiko. *Chanoyu no rekishi*. Kyôto: Tankôsha, 1969.
- *Chanoyu jinbutsu shi*. Tôkyô: Kadokawa, 1980.
- , et al. *Chadô Bijutsu Techô*. Tôkyô: Tankôsha, 1987.
- "A Brief History of Tea in Japan". En Sen, Sôshitsu XV, ed.1988 (1983), pp. 3-34.
- "The Development of chanoyu before Rikyû". En Varley, Paul y Kumakura Isao, eds. 1994 (1989), pp. 3-32.
- Nagashima, Fukutarô. *Cha no koten*. Kyôto: Tankôsha, 1978.
- *Chadô bunka ronshû*. 2 vols. Kyôto: Tankôsha, 1982.
- Nakamura, Masao. "Urasenke Tearooms and Their Settings". En Sen, Sôshitsu XV, ed.1988 (1983), pp. 96- 119.
- Nishibori, Ichizô. *Nihon chadôshi*. Ôsaka: Sôgensha, 1940.
- Okakura, Kakuzô. *The Book of tea*. New York: Fox Duffield & Co., 1906. Reimpresión por Asano Akira con prólogo y conclusión de Sen Sôshitsu XV. Tôkyô: Kôdansha, 1998. Trad. al español bajo el título *El libro del té* en Barcelona: Kairós, 1978 y, más recientemente, por Jordi Fibla, con una introducción de Fernando Sánchez Dragó. Barcelona: Martínez Roca, 1999.
- O'Neil, P. G. "Organization and Authority in the Traditional Arts". *Modern Asian Studies* 18-4, 1984, pp. 631-645.
- Ôtsuki, Mikio. "Ôbakusan no kaisô to sencha". En *Nagasaki Tôjin bôeki to senchadô*, pp. 104-111. Tôkyô: Itabashi Kuritsu Sôgô Shiryôkan, 1996.
- Plutschow, Herbert E. *Historical Chanoyu*. Tôkyô: The Japan Times, 1986.
- Rhodes, Daniel. *Stoneware and Porcelain: The Art of High-Fired Pottery*. New York: Chilton, 1959.
- Sadler, A. L. *Cha-no-yu. The Japanese Tea Ceremony*. Rutland; Tôkyô: Tuttle, 1994 (1933).
- Sadô shûkin*. 10 vols. Tôkyô: Shôgakkan, 1983-87.
- Sakami, Sanmi. *Chado. The Way of Tea: A Japanese Tea Master's Almanac*. Trad. por Shaun McCabe e Iwasaki Satoko. Prólogo por Sen Sôshitsu XV. Rutland; Tôkyô:

- Tuttle, 2002.
- Sanders, H. *The World of Japanese Ceramics*. Tôkyô: Kôdansha, 1973.
- Sato, Masahiko. *Chinese Ceramics: A Short History*. New York; Tôkyô: Weatherhill / Heibonsha, 1981.
- Sato, Shozo. *The Art of Arranging Flowers*. New York: Harry New Abrams, 1965.
- Sen, Sôshitsu XV. *Chado: the Japanese way of tea*. New York; Tôkyô; Kyôto: Weatherhill / Tankôsha, 1990 (1979).
- *Tea life, Tea Mind*. Ed. y trad. por la Sección de Asuntos Exteriores, Urasenke Foundation. Tôkyô: Weatherhill, 1995 (1979).
- “Lives of the Urasenke Grand Masters”. En Sen, Sôshitsu XV, ed. 1988 (1983), pp. 35-51.
- ed. *Chanoyu: The Urasenke Tradition of Tea*. Alfred Birnbaum, trad. Tôkyô; New York: Weatherhill, 1988 (1983).
- “Reflections on Chanoyu and Its History”. Paul Varley, trad. En Varley, Paul y Kumakura Isao, eds. 1994, pp. 233-242.
- *The Japanese Way of Tea: From its Origins in China to Sen Rikyû*. Trad al inglés por V. Dixon Morris. Honolulu: University of Hawai'i Press, 1998.
- Shigenori, Chikamatsu. *Stories from a Tearoom Window*. Ed. por Toshiko Mori y trad. por Kozaburo Mori. Rutland; Tôkyô: Tuttle, 1982.
- Simpson, Kitto y Sodeoka. *The japanese pottery handbook*. Tôkyô; New York: Kôdansha, 1989 (1972).
- Sparnon, Norman. *Japanese Flowers Arrangement: Classical and Modern*. Rutland; Tôkyô: Tuttle, 1960.
- Tagai, Hideo. *Japanese Ceramics*. Traducción por John Clark. Ôsaka: Hoikusha, 1993 (1976).
- Takahashi, Tadakiko. “White tea: Tea in the Song Dynasty”. *Chanoyu Quarterly: Tea and the Arts of Japan* 69, 1992, pp. 33-42.
- Tanaka, Sen'ô. *The Tea Ceremony*. London: Faber & Faber, 1998 (1982).
- Tanikata, Aiko. “Documents on the Urasenke Grand Masters”. En Sen, Sôshitsu XV, ed. 1988 (1983), pp. 142- 161.
- Tsutsui, Hiroichi. “The Master's Touch: Tea Scoops and Scrolls”. En Sen, Sôshitsu XV, ed. 1988 (1983), pp. 77-95.
- Varley, Paul. “*Chanoyu*: From the Genroku Epoch to Modern Times”. En Varley, Paul y Kumakura Isao, eds. 1994, pp. 161-194.
- Varley, Paul y Kumakura Isao, eds. *Tea in Japan: Essays on the History of Chanoyu*. Honolulu: University of Hawaii Press, 1994 (1989).
- Von Ragué, Beatrix. *Geschichte der Japanischen Lackkunst*. Berlin: Walter De Gruyter, 1967.

Wilson, Richard L. *The Art of Ogata Kenzan: Persona and Production in Japanese Ceramics*. New York: Weatherhill, 1991.

—— Inside Japanese Ceramics: A Primer of Materials, Techniques, and Traditions. New York: Weatherhill, 1995.

Whitney Hall, John. “On the Future History of Tea”. En Varley, Paul y Kumakura Isao, eds. 1994, pp. 243-354.

Wood, Mary Cokely. *Flower Arrangement Art of Japan*. Rutland; Tôkyô: Tuttle, 1968 (1959).

Yano Jin'ichi. “Cha no rekishi ni tsuite”. En Sen, Sôshitsu, y Sen Shôsu, eds. 1977, pp. 32-114.

## Textos

Eisai. *Kissa Yôjôki*. En Sen, Sôshitsu XV, ed. 1956, vol. 2, pp. 4-23 (fechado en 1211); 24-40 (fechado en 1214).

Endô Genkan. *Chanoyu Roku Shôshô Denki*. Kyôto: Izumiya Mohei, 1702.

Funakoshi Masaichirô, ed. *Naniwa Sôsho*. 17 vols. Reimpresión de la obra publicada en 1648. Tôkyô: Meicho Shuppan, 1978.

Fukushima, Shun'ô. *Chokuju Hajô Shingi Kaidai*. En Sen, Sôshitsu XV, ed. 1956, vol. 1, pp. 371-374.

Kitano Ôchanuju no ki. En Sen, Sôshitsu XV, ed. 1956, vol. 6.

Imai Sôkyû. *Imai Sôkyû Chanoyu Nikki Kakinuki*. En Sen Shôshitsu XV, ed. 1956, vol. 10, p. 21.

Kubo Gondayû. *Chôandôki*. En Sen, Sôshitsu XV, ed. 1956, vol. 3, p. 361.

Li, Fang, ed. *Wenyuan Yinghua*. 6 vols. Peiching: Hsinhua Shutien, 1959.

Lu, Yü. *Cha-Ching*. Trad. al inglés por Francis Ross Carpenter bajo el título *The Classic of Tea*. Boston: Little, Brown & Co., 1974.

Mitani, Shôchin. *Wakan chashi*. Reimpreso como *Wakan chashi yakuhon*, ed. por Takaya Tsunetarô. Ôsaka: Takaya Tsunetarô, 1914.

Murata Jukô. “Jukô Furuichi Harima Hôshi Ate Isshi”. En Sen, Sôshitsu XV, ed. 1956, vol. 3, pp. 3-4. Trad. al inglés por Dennis Hirota bajo el título “Heart's Mastery. The *Kokoro no fumi*, The Letter of Murata Shukô to His Disciple Chôin”. *Chanoyu Quarterly: Tea and the Arts of Japan* 22, 1979, p. 10.

Nanshûjo. *Chajidan*. 2 vols. Kyôto y Edo: Nishimura Ichiôremon, Nakagawa Mohei, Nishimura Genroku, 1760.

*Nihon Tôjo zenshû*. Breves sumarios de textos en inglés. 30 vols. Tôkyô: Chûôkôronsha, 1975-78.

Nunome, Chôfu, ed. *Chûgoku chasho zenshû*. 2 vols. Tôkyô: Kyûko Shoin, 1987.

*Pai chang Ch'ing kui* [*Chokuju Hajô Shingi*]. En Sen, Sôshitsu XV, ed. 1956, vol. 1,

pp. 341-370.

Sakei, Futoshi. "Daikan Charon". En Sen, Sôshitsu XV y Sen Shôsu, eds. 1977, vol. 13, pp. 13-14.

Sen, Sôshitsu XV, ed. *Chadô Kôten Zenshû*. 12 vols. Kyôto: Tankôsha, 1956.

— y Sen Shôsu, eds. *Chadô*. Reimpresión. 15 vols. Tôkyô, Sôgensha, 1977.

Yamanoue Sôji. *Yamanoue Sôji ki*. En Sen, Sôshitsu XV, ed. vol. 6, 1956.

### **Catálogos de exposiciones**

AA.VV. Seattle Art Museum. *Ceramic Art of Japan: One Hundred Masterpieces from Japanese Collection*. Seattle: Wash, 1972.

AA.VV. *Mizusashi: chanoyu no utsuwa*. Cat. exh. Nezu Institute of Fine Arts, Tokyo (22-VIII / 5-X-1997). Tôkyô: Nezu Bijutsukan, 1997.

AA.VV. *Rikyû*. Cat. exh. Nezu Institute of Fine Arts, Tokyo (17-V / 29-VI-1997). Tôkyô: Nezu Bijutsukan, 1997.

AA.VV. *Zenga to chadogu*. Cat. exh. Eisei-Bunko Museum, Tokyo (15-IV / 21-VI-1997). Tôkyô: Eisei-Bunko, 1997.

Boyer, Marta. *Catalogue of Japanese Laquers*. Baltimore (Md.): Cat. exh. The Walters Art Gallery, 1970.

Lee, Sherman E. *Tea Taste in Japanese Art*. Cat. exh. The Cleveland Museum of Art. Fotografía por Richard Cleveland y Richard Godfrey. New York: Arno Press, 1976 (1963).

### **ZEN Y ARTE CONTEMPORÁNEO**

Alloway, Lawrence. "Sing and Surface: Notes on Black and White Painting in New York". *Quadrum* 9, 1960, pp. 49-62.

Altshuler, Bruce. *Isamu Noguchi*. New York: Abbeville Press, 1994.

American Abstrac Artists. "Abstract Art around the World Today". Transcripción del foro público celebrado el 16 de marzo de 1954 en el Museum of Modern Art, New York. Ponentes: George Morris, Aline B. Saarinen, Alfred Barr, Henry Botkin, Hasegawa Saburô, Franz Kline, Josef Albers. Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington D. C., 1954.

Anfam, David. *Franz Kline: Black and White, 1950-1961*. Houston: Menil Collection and Houston Fine Arts Press, 1994.

Ashton, Dore. *Isamu Noguchi, East and West*. New York: Alfred A. Knopf, 1992.

Belgrad, Daniel. *The Culture of Spontaneity: Improvisation and the Arts in Postwar America*. Chicago: University of Chicago Press, 1998.

Clarke, David J. *The Influence of Oriental Thought on Postwar American Painting and Sculpture*. New York: Garland, 1988.

- Crespo García, Ana. *El Zen en el arte contemporáneo*. Madrid: Mandala, 1997.
- Domínguez Culebras, Manuela. "Influencias de Extremo Oriente en la pintura contemporánea occidental". *Boletín de la Asociación española de orientistas*, 1995, pp. 187-201.
- Dorfles, Guillo. *Símbolo, comunicación y consumo*. Barcelona: Lumen, 1967.
- . *Senso e insensatezza nell'arte d'oggi*. Roma: Ellegi, 1971.
- . *Ultime tendenze nell'arte d'oggi*. Milano: Feltrinelli, 1988 (1961). Trad. al español por Fernando Gutiérrez bajo el título *Últimas tendencias del arte de hoy*. Barcelona: Labor, 1976 (1966).
- Eco, Umberto. "El Zen y el Occidente". En *Obra abierta*. Título original: *Opera Aperta*. Milano: Bompiani, 1962. Traducido al español por Roser Berdagué. Barcelona: Ariel, 1985, pp. 251-276.
- Everit, Antony. *El expresionismo Abstracto*. Barcelona: Labor, 1984.
- Faulkner, Rupert. *Japanese Studio Crafts: Traditions and the Avant-Garde*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1995.
- Greenberg, Clement. "'American-Type' Painting". En Greenberg, *The Collected Essays and Criticism*, John O'Brian ed. Chicago: University of Chicago Press, 1993 (1955), pp. 217-236.
- . *The Collected Essays and Criticism*. John O'Brian ed. 4 vols. Chicago: University of Chicago Press, 1986-1993.
- González Rodríguez, Antonio Manuel. *Las claves del arte. Últimas tendencias*. Barcelona, Ariel / Asin, 1989.
- Hasegawa, Saburô. "Abstract Art in Japan". En *The World of Abstract Art*. New York: Wittenborn, 1957, pp. 69-74.
- Kandinsky. *Über das Geistige in der Kunst*. Benteli Verlag; Berna, 1970 (1952). Trad. del alemán por Genoveva Dieterich bajo el título *De lo espiritual en el arte*. Barcelona: Labor, 1988 (1972).
- Kuwabara, Sumio. "Surechigai no taiwa –Nichibei bijutsu kôryû no kôzô". En Kuwabara Sumio, *Bijutsu ronshû, Nihon hen*, 36-49. Tôkyô: Okisekisha, 1995.
- Meech, Julia. *Frank Lloyd Wright and the Art of Japan: The Architect's other passion*. New York: Harry New Abrams, 2001.
- Nute, Kevin. *Frank Lloyd Wright and Japan*. London: Champan & Hall, 1993.
- Pleinet, Marcelin. *Robert Motherwell*. Paris: Papiresky, 1989.
- Rose, Barbara. "Japanese Calligraphy and American Abstract Expresionism". En Library of Congress, *Words in Motion, Modern Japanese Calligraphy*. Washington, D. C.: Library of Congress, 1984, pp. 38-43.
- Stangos, Nikos. *Conceptos de arte moderno*. Madrid: Alianza, 1986.
- Taut, Bruno. *Houses and People of Japan*. Tôkyô: Sanseido, 1958.

Tyler, Christopher y Richard Hirsch. *Raku Techniques for Contemporary Potters*. New York: Watson-Guptill, 1975.

Westgeest, Helen. "Zen in the fifties: Interaction in art between East and West". Trad. del holandés por Wendy van Os-Thompson. Tesis doctoral presentada en la Rjksuniversiteit Leiden, 1996. Amstelveen: Waanders Uitgevers, Zwolle / Cobra museum voor moderne kunst, 1996.

Wichmann, Siegfried. *Japonisme. The Japanese influence on Western Art since 1858*. Trad. del alemán por Mary Whittall, James Ramsay, Helen Watanabe, Cornelius Cardew y Susan Bruni. London: Thames & Hudson, 1999 (1981).

Winther-Tamaki, Bert. *Art in the Encounter of Nations: Japanese and American Artists in the Early Postwar Years*. Honolulu: University of Hawaii Press, 2001.

Yamada, Chisaburô, ed. *Dialogue in Art: Japan and the West*. Tôkyô: Kôdansha, 1976.

### **Catálogos de exposiciones**

AA.VV. *Una nueva generación de arquitectos japoneses*. Cat. exh. Madrid. Museo Español de Arte Contemporáneo. Madrid: Fundación cultural COAM /Ministerio de Cultura (fecha desc.).

AA.VV. *Contemporary Japanese Architecture. 1985-1996*. Cat. exh. itinerante organizada por The Japan Foundation y The Architectural Institute of Japan. Madrid. Colegio de Arquitectos, 1999. Tôkyô: The Japan Foundation 1997.

AA.VV. *Trends in Japanese Art in the 1940s*. Cat. exh. Tokyo Metropolitan Art Museum. Tôkyô: Tokyo Metropolitan Art Museum, 1977.

AA.VV. *Japanese Ways, Western Means: Art of the 1980s in Japan*. Catálogo de la exhibición organizada por la Queensland Art Gallery en asociación con el Museo de Arte Moderno de Saitama. Cat. traducido del japonés al inglés con una introducción incluida por la Queensland Art Gallery. Queensland (Australia): Queensland Art Gallery, 1989.

AA.VV. *Seven Artist: Aspects of Contemporary Japanese Art. (Siete artistas: Aspectos del arte japonés contemporáneo)*. Catálogo bilingüe en inglés y español de la exhibición presentada en el Santa Monica Museum of Art, California (29-III / 26-V-1991), el Portland Art Museum/Oregon Art Institute, Oregon (21-VI / 8-VIII-1991), el Museo Rufino Tamayo de Arte Contemporáneo Internacional, México (14-XI-1991 / 2-II-1992) y el Contemporary Arts Center, New Orleans (21-III / 10-V-1992). Los Angeles: Los Angeles-Nagoya Sister City Affiliation, 1991.

AA.VV. *Miró, Joan. Spirit of the Orient*. Cat. exh. Hong Kong: Urban Council of Hong Kong, 1995.

AA.VV. *Zen: Hamano & Ryû. Contemporary Art from Japan*. Catálogo de la exposición de Hamano & Ryu celebrada en la Talbot Rice Gallery, Edimburgo (10-8/7-9-1991), y en el Northern Centre for Contemporary Art, Suderland (24-9/2-11-1991). Edinburgh: University of Edinburgh, 1991. Fotografía de Tanikawa Hiroshi. Extracto del catálogo en versión española bajo el título: *Zen: Hamano & Ryu. Arte contem-*

- poráneo de Japón* para la exhibición celebrada en la Sala de Exposiciones de la Comunidad de Madrid (noviembre-diciembre de 1991). Trad. Norma Sánchez Meana. Madrid: T.F. Artes Gráficas, 1991.
- Barañano, Kosme de, y Matthias Bärmann, eds. *Mark Tobey*. Cat. exh. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1997.
- Muya, Makiko y Mukaida Tomoko, eds. *Art Maison International*, vol 4. Cat. bilingüe japonés-inglés de artistas japoneses contemporáneos. Ôsaka: Reijinsha, 2000.
- Rathbone, Eliza E. *Mark Tobey: City Paintings*. Cat. exh. National Gallery of Art. Washington D. C.: National Gallery of Art, 1984.
- Richardson, Brenda. *Brice Marden, Cold Mountain*. Houston: Fine Art Press, 1992. Cat. exh. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (27-IX / 21-XI-1993). Trad. al español por Isabel Núñez y Lluís Ma. Todó. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1993.
- Stephen C. Foster et al., eds. *Franz Kline: arte y estructura de la identidad*. Cat. exh. presentada en la Fundació Antoni Tàpies, Barcelona (18-III / 5-VI-1994), la White-chapel Art Gallery, London (8-VII / 11-IX-1994), el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (27-IX / 21-XI-1994) y el Saarland Museum, Saarbrücken (11-XII-1994 / 5-II-1995). Trad. al español por Isabel Núñez y Lluís Ma. Todó. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1994.
- Unno Hiroshi, ed. *The World of Super Monk: Jung Kwang*. Cat. bilingüe japonés-inglés de la exposición permanente de la “Gallery Cadeau” en Kabuki-cho, Tokyo. Fotografía por Terasaki Seizo y Sakai Shigeo. Tôkyô: Jung Kwang International, 1988.
- Wechsler, Jeffrey, ed. *Asian Traditions. Modern Expressions: Asian American Artists and Abstraction, 1945-1970*. Rutgers; New York: Jane Voorhes Zimmerli Art Museum / Harry New Abrams, 1997.
- Weisberger, Edward, ed. *The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890-1985*. Catálogo de la exhibición presentada en el Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles (23-XI-1986 / III-1987), el Museum of Contemporary Art, Chicago (17-IV / 19-VII-1987) y el Haags Gemeentemuseum, The Hague (1-IX / 22 - XI -1987). Fotografía por Steve Oliver. New York; London; Paris: Los Angeles County Museum of Art & Abbeville Press, 1986.

## APÉNDICES

### ENTREVISTAS DEL AUTOR

- \* Inaba Hidetoshi. Arquitecto. Tokyo. 27-IV-1997.
- \* Hisada Koichi. Artesano del proceso de diseño para la estampación del kimono. Asistencia a una demostración y entrevista. Uji (Kyoto), 16-VI-1997.
- \* Nombre desconocido. Monje Rinzai Zen del templo Shōkokuji. Kyoto, 17-VI-1997.
- \* Tai Hō. Monje Rinzai Zen del templo Eihō-ji. Tajimi (Gifu), 26-VII-97; 24-VIII-97.
- \* Miyake Yoshihide. Monje Sōtō Zen, abad del templo Choeiji. Nagoya, 28-VII-1997.
- \* Katō Hisako. Ceramista. Tajimi (Gifu), 27-VII-1997; 30-VIII-1997.
- \* Ishikawa Tetsuto. Pintor de *sumie*. Asistencia a una demostración y entrevista. Nagoya, 29-VII-1997.
- \* Koshikawa, Tazuko. Maestra de *chadō* de la escuela Omotesenke. Entrevista y participación en un *chaseki*. Nagoya, 30-VII-1997.
- \* Hatsumi Masaaki. Maestro de *ninjutsu*. Asistencia a una de sus clases en el Tōkyō Budōkan. Tokyo, 12-VIII, 1997.
- \* Jorge Almazán. Practicante de *ninjutsu* en el Tōkyō Budōkan. Tokyo, 12-VIII, 1997.
- \* Imura Sosui. Maestro de *chadō* de la escuela Suishōkai. Entrevista y asistencia a un *chaseki*. Tokyo, 28-IX-1997.
- \* Nagai Sōsei. Monje Rinzai Zen del templo Kenchōji. Kamakura, 2-XI-1997.
- \* Sen Soshitsu, XV. Maestro de *chadō* de la escuela Urasenke. Lectura Conmemorativa para la celebración del 50 aniversario de la fundación de la “International Chadō Culture Association”. Tokyo, 3-XII-1997.
- \* Teresa Sako. Practicante de *chadō* de la escuela Suishōkai. Asistencia a un *chakai* en Kokubunji y entrevista. Tokyo, 15-XI-1997; 7-XII-1997.
- \* Kato Hidenori. Monje Sōtō Zen, Departamento de Misiones de la Oficina Administrativa Central de la escuela Sōtō. Amsterdam, 8-XII-1997; Tokyo, 14-V-1998.
- \* Sako sensei. Maestra de *chadō* de la escuela Suishōkai. Entrevista y participación en un *chaseki*. Tokyo, 25-I-1998.



- \* Shibuya Takashi. Propietario de “Hakkôdô”, tienda de equipamientos de artes marciales. Practicante de *kyudô*. Entrevista y asistencia a una de sus clases en el Tôkyô Budôkan. Tokyo, 8-III-1998.
- \* Okuda Mitsuru. Investigadora del “Ôbaku Bunka Kenkyûjo” (Instituto de Cultura Ôbaku). Uji (Kyoto), 12-IV-1998.
- \* Morita Emiko. Maestra de *chadô* (estilo *sencha*). Entrevista y participación en un *chaseki*. Uji (Kyoto), 12-IV-1998.
- \* Kita Zenô. Monje Ôbaku Zen del subtemplo (*tacchu*) Ryû kô-in de Ôbakusan Manpukuji. Uji (Kyoto), 12-IV-1998.
- \* Bruce Seiichi Hamana. Maestro de *chadô* y asistente administrativo del Departamento de Asuntos Internacionales de la “Fundación Urasenke”. Entrevista y participación en una demostración. Kyoto, 15-IV-1998.
- \* John Mcgee Sôyû. Maestro de *chadô* y director del Departamento de Asuntos Internacionales de la “Fundación Urasenke”. Kyoto 15-IV-1998.
- \* Yokoyama Tarô. Investigador de la Universidad de Tokyo y practicante de teatro nô. Tokyo 13-V-1998.
- \* Matsuoka Shinpei. Especialista en teatro nô. Profesor de la Escuela de Artes y Ciencias de la Universidad de Tokyo y miembro de la junta directiva del grupo “Hashi no kai”. Tokyo, 20-V-1998.
- \* Li-ch'en Ch'ih-p'ang. Pintor de *suimohua* y caligrafo. Asistencia a una demostración y entrevista. Madrid, 14-II-2000.
- \* Umezawa Senjû. Pintora de *sumie*. Asistencia a una exposición y entrevista. Kamakura, 6-III-2000.
- \* Maeda Tsunaki. Practicante de *shakuhachi*. Bangkok, 3-IV-2000.

**TABLA COMPARATIVA WADE-GILES / PINYIN**

<i>Wade-Giles</i>	<i>Pinyin</i>	<i>Wade-Giles</i>	<i>Pinyin</i>	<i>Wade-Giles</i>	<i>Pinyin</i>
a	a	chang	zhang	fêng	feng
ai	ai	chao	zhao	fo	fo
an	an	chê	zhe	fou	fou
ang	ang	chên	zhen	fu	fu
ao	ao	chêng	zheng		
		chi	ji	ha	ha
ch'a	cha	chia	jia	hai	hai
ch'ai	chai	chiang	jiang	han	han
ch'an	chan	chiao	jiao	hang	hang
ch'ang	chang	chieh	jie	hao	hao
ch'ao	chao	chien	jian	hei	hei
ch'ê	che	chih	zhi	hên	hen
ch'ên	chen	chin	jin	hêng	heng
ch'êng	cheng	ching	jing	ho	he
ch'I	qi	chiu	jiu	hou	hou
ch'ia	qia	chiung	jiong	hsi	xi
ch'iang	qiang	cho	zhuo	hsia	xia
ch'iao	qiao	chou	zhou	hsiang	xiang
ch'ieh	qie	chu	zhu	hsiao	xiao
ch'ien	qian	chü	ju	hsieh	xie
ch'ih	chi	chua	zhua	hsien	xian
ch'in	qin	chuai	zhuai	hsin	xin
ch'ing	qing	chuan	zhuan	hsing	xing
ch'iu	qiu	chüan	juan	hsiu	xiu
ch'iung	qiong	chuang	zhuang	hsü	xu
ch'o	chuo	chüeh	jue	hsüan	xuan
ch'ou	chou	chui	zhui	hsüeh	xue
ch'u	chu	chun	zhun	hsün	xun
ch'ü	qu	chün	jun	hu	hu
ch'ua	chua	chung	jiong	gua	hua
ch'uai	chuai	chung	zhong	huai	huai
ch'uan	chuan			huan	huan
ch'üan	quan	ê	e	huang	huang
ch'uang	chuang	ên	en	hui	hui
ch'üeh	que	êng	eng	hun	hun
ch'ui	chui	êrh	er	hung	hong
ch'un	chun			huo	huo
ch'ün	qun	fa	fa		
ch'ung	chong	fan	fan	i	yi
cha	zha	fang	fang		
chai	zhai	fei	fei	jan	ran
chan	zhan	fên	fen	jang	rang

<i>Wade-Giles</i>	<i>Pinyin</i>	<i>Wade-Giles</i>	<i>Pinyin</i>	<i>Wade-Giles</i>	<i>Pinyin</i>
jao	rao	kui	gui	mieh	mie
jê	re	kun	gun	min	min
jên	ren	kung	kong	ming	ming
jêng	reng	kung	gong	miu	miu
jih	ri	kuo	guo	mo	mo
jo	ruo			mou	mou
jou	rou	la	la	mu	mu
ju	ru	lai	lai		
juan	ruan	lan	lan	na	na
juì	rui	lang	lang	nai	nai
jun	run	lao	lao	nan	nan
jung	rong	lê	le	nang	nang
		lei	lei	nao	nao
k'a	ka	lêng	leng	nê	ne
k'ai	kai	li	li	nên	nen
k'an	kan	lia	lia	nei	nei
k'ang	kang	liang	liang	nêng	neng
k'ao	kao	liao	liao	ni	ni
k'ê	ke	lieh	lie	niang	niang
k'en	ken	lien	lian	niao	niao
k'eng	keng	lin	lin	nieh	nie
k'ou	kou	ling	ling	nien	nian
k'u	ku	liu	liu	nin	nin
k'ua	kua	lo	luo	ning	ning
k'uai	kuai	lou	lou	niu	niu
k'uan	kuan	lu	lu	no	nuo
k'uang	kuang	lŭ	lŭ	nou	nou
k'ui	kui	luan	luan	nu	nu
k'un	kun	lŭan	lŭan	nŭ	nŭ
k'uo	kuo	lŭeh	lŭe	nuan	nuan
ka	ga	lun	lun	nŭeh	nŭe
kai	gai	lung	long	nung	nong
kan	gan				
kang	gang	ma	ma	o	o
kao	gao	mai	mai	ou	ou
kê	ge	man	man		
kei	gei	mang	mang	p'a	pa
kên	gen	mao	mao	p'ai	pai
kêng	geng	mê	me	p'an	pan
kou	gou	mei	mei	p'ang	pang
ku	gu	mên	men	p'ao	pao
kua	gua	mêng	meng	p'ei	pei
kuai	guai	mi	mi	p'ên	pen
kuan	guan	miao	miao	p'êng	peng
kuang	guang	mien	mian	p'i	pi

<i>Wade-Giles</i>	<i>Pinyin</i>	<i>Wade-Giles</i>	<i>Pinyin</i>	<i>Wade-Giles</i>	<i>Pinyin</i>
p'iao	piao	shua	shua	tien	dian
p'ieh	pie	shuai	shuai	ting	ding
p'ien	pian	shuan	shuan	tiu	diu
p'in	pin	shui	shui	to	duo
p'ing	ping	shun	shun	tou	dou
p'o	po	shuo	shuo	ts'a	ca
p'ou	pou	so	suo	ts'ai	cai
p'u	pu	sou	sou	ts'an	cang
pa	ba	ssu	si	ts'ao	cao
pai	bai	su	su	ts'ê	ce
pan	ban	suan	suan	ts'ên	cen
pang	bang	sui	sui	ts'êng	ceng
pao	bao	sun	sun	ts'o	cuo
pei	bei	sung	song	ts'ou	cou
pên	ben			ts'u	cu
pêng	beng	t'a	ta	ts'uan	cuan
pi	bi	t'ai	tai	ts'ui	cui
piao	biao	t'an	tan	ts'un	cun
pieh	bie	t'ang	tang	ts'ung	cong
pien	bian	t'ao	tao	tsa	za
pin	bin	t'ê	te	tsai	zai
ping	bing	t'êng	teng	tsan	zan
po	bo	t'i	ti	tsang	zang
pu	bu	t'iao	tiao	tsao	zao
		t'ieh	tie	tsê	ze
sa	sa	t'ien	tian	tsei	zei
sai	sai	t'ing	ting	tsên	zen
san	san	t'o	tuo	tsêng	zeng
sang	sang	t'ou	tou	tso	zuo
sao	sao	t'u	tu	tsou	zou
sê	se	t'uan	tuan	tsu	zu
sên	sen	t'ui	tui	tsuan	zuan
sêng	seng	t'un	tun	tsui	zui
sha	sha	t'ung	tong	tsun	zun
shai	shai	ta	da	tsung	zong
shan	shan	tai	dai	tu	du
shang	shang	tan	dan	tuan	duan
shao	shao	tang	dang	tui	dui
shê	shê	tao	dao	tun	dun
shei	shei	tê	de	tung	dong
shên	shen	tei	dei	tz'u	ci
shêng	sheng	têng	deng	tzu	zi
shih	shi	ti	di		
shou	shou	tiao	diao	wa	wa
shu	shu	tieh	die	wai	wai

<i>Wade-Giles</i>	<i>Pinyin</i>	<i>Wade-Giles</i>	<i>Pinyin</i>	<i>Wade-Giles</i>	<i>Pinyin</i>
wan	wan	ya	ya	yo	yo
wang	wang	yai	yai	yu	you
wei	wei	yang	yang	yü	yu
wên	wen	yao	yao	yüan	yuan
wêng	weng	yeh	ye	yüeh	yue
wo	wo	yen	yan	yün	yun
wu	wu	yin	yin	yung	yong
		ying	ying		

**TABLA COMPARATIVA PINYIN / WADE-GILES**

<i>Pinyin</i>	<i>Wade-Giles</i>	<i>Pinyin</i>	<i>Wade-Giles</i>	<i>Pinyin</i>	<i>Wade-Giles</i>
a	a	cha	ch'a	dang	tang
ai	ai	chai	ch'ai	dao	tao
an	an	chan	ch'an	de	tê
ang	ang	chang	ch'ang	dei	tei
ao	ao	chao	ch'ao	deng	têng
		che	ch'ê	di	ti
ba	pa	chen	ch'ên	dian	tien
bai	pai	cheng	ch'êng	diao	tiao
ban	pan	chi	ch'ih	die	tieh
bang	pang	chong	ch'ung	ding	ting
bao	pao	chou	ch'ou	diu	tiu
bei	pei	chu	ch'u	dong	tung
ben	pên	chua	ch'ua	dou	tou
beng	pêng	chuai	ch'uai	du	tu
bi	pi	chuan	ch'uan	duan	tuan
bian	pien	chuang	ch'uang	dui	tui
biao	piao	chui	ch'ui	dun	tun
bie	pieh	chun	ch'un	duo	to
bin	pin	chuo	ch'o		
bing	ping	ci	tz'u	e	ê
bo	po	cong	ts'ung	en	ên
bu	pu	cou	ts'ou	eng	êng
		cu	ts'u	er	êrh
ca	ts'a	cuan	ts'uan		
cai	ts'ai	cui	ts'ui	fa	fa
can	ts'an	cun	ts'un	fan	fan
cang	ts'ang	cuo	ts'o	fang	fang
cao	ts'ao			fei	fei
ce	ts'ê	da	ta	fen	fên
cen	ts'ên	dai	tai	feng	fêng
ceng	ts'êng	dan	tan	fo	fo

<i>Pinyin</i>	<i>Wade-Giles</i>	<i>Pinyin</i>	<i>Wade-Giles</i>	<i>Pinyin</i>	<i>Wade-Giles</i>
fou	fou	jian	chien	lie	lieh
fu	fu	jiang	chiang	lin	lin
		jiao	chiao	ling	ling
ga	ka	jie	chieh	liu	liu
gai	kai	jin	chin	long	lung
gan	kan	jing	ching	lou	lou
gang	kang	jiong	chiung	lu	lu
gao	kao	jiu	chiu	luan	luan
ge	kê	ju	chü	lun	lun
gei	kei	juan	chüan	luo	lo
gen	kên	jue	chüeh	lû	lû
geng	kêng	jun	chün	lûan	lûan
gong	kung			lüe	lüh
gou	kou	ka	k'a		
gu	ku	kai	k'ai	ma	ma
gua	kua	kan	k'an	mai	mai
guai	kuai	kang	k'ang	man	man
guan	kuan	kao	k'ao	mang	mang
guang	kuang	ke	k'ê	mao	mao
gui	kui	ken	k'ên	me	mê
gun	kun	keng	k'êng	mei	mei
guo	kuo	kong	kung	men	mên
		kou	k'ou	meng	mêng
ha	ha	ku	k'u	mi	mi
hai	hai	kua	k'ua	mian	mien
han	han	kuai	k'uai	miao	miao
hang	hang	kuan	k'uan	mie	mieh
hao	hao	kuang	k'uang	min	min
he	ho	kui	k'ui	ming	ming
hei	hei	kun	k'un	miu	miu
hen	hên	kuo	k'uo	mo	mo
heng	hêng			mou	mou
hong	hung	la	la	mu	mu
hou	hou	lai	lai		
hu	hu	lan	lan	na	na
hua	hua	lang	lang	nai	nai
huai	huai	lao	lao	nan	nan
huan	huan	le	lê	nang	nang
huang	huang	lei	lei	nao	nao
hui	hui	leng	lêng	ne	nê
hun	hun	li	li	nei	nei
huo	huo	lia	lia	nen	nên
		lian	lien	neng	nêng
ji	chi	liang	liang	ni	ni
jia	chia	liao	liao	nian	nien

<i>Pinyin</i>	<i>Wade-Giles</i>	<i>Pinyin</i>	<i>Wade-Giles</i>	<i>Pinyin</i>	<i>Wade-Giles</i>
niang	niang	qu	ch'ü	shuo	shuo
niao	niao	quan	ch'üan	si	ssu
nie	nieh	que	chüeh	song	sung
nin	nin	qun	ch'ün	sou	sou
ning	ning			su	su
niu	niu	ran	jan	suan	suan
nong	nung	rang	jang	sui	sui
nou	nou	rao	jao	sun	sun
nu	nu	re	jê	suo	so
nuan	nuan	ren	jên		
nuo	no	reng	jêng	ta	t'a
nü	nü	ri	jih	tai	t'ai
nüe	nüeh	rong	jung	tan	t'an
		rou	jou	tang	t'ang
o	o	ru	ju	tao	t'ao
ou	ou	ruan	juan	te	t'ê
		rui	jui	teng	t'êng
pa	p'a	run	jun	ti	t'i
pai	p'ai	ruo	jo	tian	t'ien
pan	p'an			tiao	t'iao
pang	p'ang	sa	sa	tie	t'ieh
pao	p'ao	sai	sai	ting	t'ing
pei	p'ei	san	san	tong	t'ung
pen	p'ên	sang	sang	tou	t'ou
peng	p'êng	sao	sao	tu	t'u
pi	p'i	se	sê	tuan	t'uan
pian	p'ien	sen	sên	tui	t'ui
piao	p'iao	seng	sêng	tun	t'un
pie	p'ieh	sha	sha	tuo	t'o
pin	p'in	shai	shai		
ping	p'ing	shan	shan	wa	wa
po	p'o	shang	shang	wai	wai
pou	p'ou	shao	shao	wan	wan
pu	p'u	she	shê	wang	wang
		shei	shei	wei	wei
qi	ch'i	shen	shên	wen	wên
qia	ch'ia	sheng	shêng	weng	wêng
qian	ch'ien	shi	shih	wo	wo
qiang	ch'iang	shou	shou	wu	wu
qiao	ch'iao	shu	shu		
qie	ch'ieh	shua	shua	xi	his
qin	ch'in	shuai	shuai	xia	hsia
qing	ch'ing	shuan	shuan	xian	hsien
qiong	ch'iung	shui	shui	xiang	hsiang
qiu	ch'iu	shun	shun	xiao	hsiao

<i>Pinyin</i>	<i>Wade-Giles</i>	<i>Pinyin</i>	<i>Wade-Giles</i>	<i>Pinyin</i>	<i>Wade-Giles</i>
xie	hsieh	yu	yü	zheng	chêng
xin	hsin	yuan	yüan	zhi	chih
xing	hsing	yue	yüeh	zhong	chung
xiu	hsiu	yun	yün	zhou	chou
xu	hsü			zhu	chu
xuan	hsüan	za	tsa	zhua	chua
xue	hsüeh	zai	tsai	zhuai	chuai
xun	hsün	zan	tsan	zhuan	chuan
		zang	tsang	zhuang	chuang
ya	ya	zao	tsao	zhui	chui
yai	yai	ze	tsê	zhun	chun
yan	yen	zei	tsei	zhuo	cho
yang	yang	zen	tsên	zi	tzu
yao	yao	zeng	tsêng	zong	tsung
ye	yeh	zha	cha	zou	tsou
yi	i	zhai	chai	zu	tsu
yin	yin	zhan	chan	zuan	tsuan
ying	ying	zhang	chang	zui	tsui
yo	yo	zhao	chao	zun	tsun
yong	yung	zhe	chê	zuo	tso
you	yu	zhen	chên		

Fuente: Tanabe, George J., Jr, 1999, pp. 552-558.



## GOBERNANTES DURANTE EL PERIODO MEDIEVAL JAPONÉS

---

---

### Minamoto

---

---

Yoritomo	1192
Yoriie	1199
Sanetomo	1203

---

---

### Regencia Hôjô (*Shikken*)

---

---

Tokimasa	1199
Yoshitoki	1205
Yasutoki	1225
Tsunetoki	1242
Tokiyori	1246
Nagatoki	1256
Tokimune	1270
Sadatoki	1284
Morotoki	1300
Takatoki	1315

*Tras la caída de Kamakura la Oficina del Shôgun fue regida por el príncipe Morikuni*

---

---

### Ashikaga

---

---

Takauji	1338
Yoshiakira	1358
Yoshimitsu	1367
Yoshimochi	1395
Yoshikazu	1423
Yoshinori	1428
Yoshikatsu	1441
Yoshimasa	1443
Yoshihisa	1474
Yoshitane	1490

Yoshizumi	1493
Yoshitane	1508
Yoshiharu	1521
Yoshiteru	1545
Yoshihide	1565
Yoshiaki	1568

---



---

**“Administradores”**

---



---

Oda Nobunaga	1573
Toyotomi Hideyoshi	1582
Toyotomi Hideyori	1598

---



---

**Tokugawa**

---



---

Ieyasu	1603
Hidetada	1605
Iemitsu	1623
Ietsuna	1651
Tsunayoshi	1681
Ienobu	1709
Ietsugu	1713
Yoshimune	1717
Ieshige	1745
Ieharu	1762
Ienari	1787
Ieyoshi	1837
Iesada	1853
Iemochi	1858
Yoshinobu	1866

Fuente: Turnbull, Stephen 1996, pp. 271-72.

## CRONOLOGÍA COMPARADA DE LOS PERIODOS DE CHINA Y JAPÓN

PERIODOS EN CHINA	PERIODOS EN JAPÓN	EVENTOS HISTÓRICOS
<b>Culturas neolíticas</b> (c.10000 a.C.-c.1400 a.C.)	<b>Cultura Jômon</b> (c. 10000 a.C.-c. 300 a.C.)	Shintô primigenio en Japón (c. 10000 a.C.)
<b>Shang</b> (c.1400-c.1027 a.C.)		Civilización del Valle del Indo (c. 3000 a.C.)
<b>Chou</b> (c. 1027-c.221 a.C.)		Origen del budismo en India Confucianismo y taoísmo en China (s. VI a.C.)
<b>Ch'in</b> (221-206 a.C.)		
<b>Han</b> (206 a.C.-220 d.C.)	<b>Cultura Yayoi</b> (c.300 a.C.-c. 300 d.C.)	Introducción del budismo en China (s. I)
<b>Tres reinos</b> (222-263)	<b>Cultura Kofun</b> (c. fin s. III-c. fin s. VI)	Introducción del budismo en Corea (s. IV)
<b>Seis dinastías</b> (220-589)		Introducción del budismo <i>dhyâna</i> en China (s. VI)
<b>[Chin</b> (265-420)]	<b>Asuka</b> (538-645)	Introducción del budismo en Japón (s. VI)
<b>Sui</b> (581-618)	<b>Nara</b> (645-794)	Introducción de <i>dhyâna</i> en Corea y Japón (ss. VII-VIII)
<b>T'ang</b> (618-907)	<b>Heian</b> (794-1192)	Esplendor Ch'an en China
<b>Cinco dinastías</b> (907-960)		
<b>Sung del norte</b> (960-1126)	<b>Kamakura</b> (1192-1336)	<b>Bakufu de Kamakura</b>
<b>Sung del sur</b> (1127-1279)	<b>Nanbokuchô</b> (1336-1392)	Introducción en Japón de las escuelas Zen Sôtô y Rinzai
<b>Yüan</b> (1271-1368)	<b>Muromachi o Ashikaga</b> (1392-1568)	<b>Bakufu de Muromachi</b>
<b>Ming</b> (1368-1662)	<b>Azuchi-Momoyama</b> (1568-1603)	Esplendor Zen en Japón
	<b>Edo o Tokugawa</b> (1603-1868)	Periodo <i>sengoku</i> o de los “Estados beligerantes” en Japón
<b>Ch'ing</b> (1636-1912)		
	<b>Meiji</b> (1868-1912)	Introducción de la escuela Zen Ôbaku en Japón
<b>Rep. de China</b> (1912-1949)	<b>Taishô</b> (1912-1926)	<b>Restauración imperial en Japón</b>
<b>Rep. Pop. de China</b> (1949-)	<b>Shôwa</b> (1926-1989)	Primera derrota de Japón: Segunda Guerra Mundial
	<b>Heisei</b> (1989-)	Época actual

波美恵留 美埜流場

禪の芸術